Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Elisa Caporiccio

La trama dell'allegoria

Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano

Elisa Caporiccio

La trama dell’allegoria

Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2022

La trama dell'allegoria : scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano / Elisa Caporiccio. Firenze : Firenze University Press, 2022.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 67)

https://books.fupress.com/isbn/9788855186049

ISSN 2420-8361 (online)
ISBN 978-88-5518-604-9 (PDF)
ISBN 978-88-5518-605-6 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>, <laboa@lilsi.unifi.it>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Nicola Castrucci, Gabriella Ciliento, Ilaria Manfredi, Eleonora Rizzo (interns), and with the collaboration of Julia d'Aquino, Francesca Salvadori, Elisa Simoncini.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs
Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy
Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List
In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

Sommario

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

PARTE TERZA

Ringraziamenti

Questo volume è il punto d'arrivo – e, magari, nuovo punto di partenza – di una serie di ricerche iniziate negli anni di studio a Roma e proseguite, per la stesura della tesi dottorale, all'Università di Firenze. Per i preziosi confronti e l'attento lavoro di guida, un ringraziamento particolare va a Teresa Spignoli; il suo supporto e l'invito a partire sempre dai testi letterari, indagando le ragioni storico-culturali che determinano la loro ideazione, mi hanno aiutato a mantenere i miei studi nella giusta direzione. Ringrazio di cuore Francesco Muzzioli, per aver fatto nascere l'interesse verso l'argomento di questa ricerca, e per avermi sempre ispirata con la sua instancabile attività di "critica integrale".

Desidero inoltre ringraziare, per gli utili consigli e le occasioni di scambio, Federico Fastelli e Giovanna Lo Monaco. La mia gratitudine va anche ad Arianna Antonielli e al Laboratorio editoriale Open Access, che hanno seguito ogni fase di lavorazione con grande professionalità e attenzione; ringrazio, infine, il Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia dell'Università di Firenze, che ha reso possibile la pubblicazione di questo volume.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

Premessa

Nel fondamentale volume sull'*Allegoria del moderno,* pubblicato nel 1990, Romano Luperini mette in luce, con estrema chiarezza, la «capacità dell'età moderna di esprimere se stessa nella forma artistica dell'allegoria»[1]. Svincolando il concetto dell'allegoria dalla limitativa definizione di mera figura retorica o ornamento del discorso, Luperini ne rivendica con convinzione lo statuto di forma espressiva e metodo conoscitivo, sulla scorta della lezione di Benjamin: «[L]'allegoria [...] non è un semplice artificio retorico, ma espressione piena, come lo è il linguaggio, anzi come lo è la scrittura»[2]. Lo studio condotto in

[1] R. Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 3. Con questo volume, che raccoglie contributi in molti casi già editi su rivista o in volumi collettivi tra il 1985 e il 1989, Luperini persegue il duplice intento (alluso già dal titolo, leggibile in maniera ambivalente a seconda che il genitivo venga considerato oggettivo o soggettivo) di «offrire [...] alcuni esempi di ricorso all'allegorismo nella letteratura italiana del Novecento», rivelando in tal modo «la capacità dell'età moderna di esprimere se stessa nella forma artistica dell'allegoria», e quello, speculare, di «fornire, con questi saggi, una immagine allegorica della modernità». Se nel primo senso l'allegorismo si configura come «uno spazio oggettivo della ricerca artistica che la critica letteraria deve cominciare a riconoscere nella sua specificità», nel secondo esso appare invece come «una prospettiva gnoseologica e teorica che chiama direttamente in causa la responsabilità ermeneutica del soggetto» (*ibidem*).

[2] W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* (1928), in Id., *Opere complete*, vol. II, *Scritti 1923-1927,* a cura di E. Ganni, trad. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 2001, p. 199. Si segnala inoltre, per la ricchezza degli apparati documentari e per le dettagliate note al testo, la più recente edizione italiana a cura di Alice Barale, accompagnata da una prefazione di

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, elisa.caporiccio@unifi.it, 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

questo volume trova, in tale assunto, il proprio basilare presupposto teorico e necessario punto di partenza. Il presente lavoro, infatti, vuole soffermarsi sulle modalità e sulle ragioni profonde per cui numerose opere narrative del secondo Novecento italiano – ascrivibili, come si vedrà, alla linea di una 'letteratura di ricerca' – ricorrono all'allegoria come specifico modo d'espressione, in cui le tensioni e le contraddizioni del testo trovano un punto d'incontro, un minimo comun denominatore, che le comprende e le orienta.

Si evidenzia, sin da subito, una prima delimitazione di campo dell'indagine proposta. Le ricerche svolte esaminano l'allegoria come *funzione interna* ai testi *in prosa*; obiettivo primario dello studio, infatti, è quello di portare a termine una teorizzazione dei rapporti esistenti tra la forma 'romanzesca' e l'adesione a una poetica di tipo fortemente allegorico. *Allegorie in prosa*, dunque, come indica il titolo del capitolo che esplora le varie modalità di questo complesso rapporto. Il raggio d'analisi di una simile disamina è circoscritto a una determinata tendenza, a forte impronta sperimentale e materialistica, che si può rintracciare nell'ampio panorama del secondo Novecento letterario.

Riflettere sullo statuto allegorico di un'opera in prosa vuol dire non solo – e non tanto – esaminarne il piano tematico; occorre, piuttosto, porre in relazione gli aspetti contenutistici con le specifiche strategie adottate dall'autore, con l'avventura delle forme e delle strutture. Un'ottica che avvicina, dunque, *espressione* e *contenuto,* valutando attentamente anche le reti intertestuali, il significato assunto dai modelli citati e le nuove direzioni di senso prodotte dagli urti tra codici eterogenei che, sovente, si creano all'interno di un unico orizzonte testuale. Come ricorda in più occasioni Francesco Muzzioli, d'altronde, la presenza di un'intenzionalità allegorica rende impossibile un'ingenua e diretta immedesimazione con i personaggi e la trama di eventi di un'opera; tanto più che, nei testi oggetto d'esame, l'intreccio è continuamente messo in discussione, invalidato, e la 'storia' tradizionalmente intesa si sostiene, labile, su scarni residui di narratività. Se il sovrasenso allegorico non consente l'identificazione con il *plot* vero e proprio, si rende necessario identificarsi con le intenzioni dell'«allegorista», che guidano la costruzione dell'insieme-testo, a livello microscopico e macroscopico[3]. Si dovrà «ripercorrere», allora, «non la trama dei fatti, ma la trama dei segni», o meglio «la relazione della costellazione di segni costituita nel testo»[4]: quella *trama* disegnata dall'allegoria, principio *strutturante* dell'opera intera e garante del suo ineliminabile rapporto con il piano, concreto e magmatico, del-

Fabrizio Desideri: cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018. Si muove nella stessa direzione anche Marco Rustioni, nel tentativo di mostrare come l'allegoria non si riduca a mera tecnica, avendo rappresentato piuttosto «un modello euristico e interpretativo in grado di fornire, in alcune epoche e per taluni movimenti artistici (penso al Medioevo e all'età del Barocco) l'asse concettuale e creativo di riferimento; quello, per intenderci, su cui è apparso possibile stabilire la relazione tra individuo e mondo» (M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione,* Pacini, Pisa 2016, p. 9).

[3] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, Lithos, Roma 2010, p. 135.

[4] *Ibidem*.

la storia – di cui la letteratura, con deformato realismo (un 'realismo allegorico', proporrà Sanguineti), restituisce i sussulti, le lacerazioni, i contrasti insanabili con una 'crudeltà' di stampo artaudiano.

Negli ambiti delle scritture sperimentali e del romanzo della neoavanguardia, in particolare, si assiste a uno stimolante innestarsi del procedimento allegorico sui moduli della narrazione in prosa. Nasce, di qui, l'esigenza d'indagare le varie e complesse dinamiche che regolano una simile relazione: come la scrittura in prosa possa farsi veicolo di sensi che fuoriescono dal piano di una significazione immediata, superando il confine tra *testo* e *contesto*, e quali caratteristiche rendano un'opera maggiormente disponibile a una risemantizzazione allegorica, sono le principali questioni attorno alle quali ruota il nostro studio.

L'obiettivo, dunque, non è quello di fornire una nozione 'astratta' e universalmente valida di allegoria; al contrario, si vuole indagare una declinazione *storicamente* e *culturalmente* determinata di tale forma espressiva. La presente ricerca nasce, infatti, dalla constatazione di un'insistita presenza della *funzione allegorica* all'interno di un preciso periodo della storia letteraria novecentesca. Occorre, pertanto, delineare con chiarezza l'arco cronologico e gli ambiti specifici verso cui si rivolge l'analisi, teorica e testuale, condotta nelle diverse sezioni di questo studio.

Le scritture in prosa oggetto della nostra attenzione s'inseriscono all'interno di una *koiné* caratterizzata da una serie di aspetti formali e principi compositivi comuni, e, specialmente, da una medesima postura intellettuale, che orienta e direziona l'organismo narrativo. Composti a partire dagli anni Sessanta del Novecento, i testi considerati afferiscono principalmente agli ambiti dello sperimentalismo e della neoavanguardia italiana. Nel nostro studio, tuttavia, si è deciso di adottare una nozione dotata di maggiore flessibilità e inclusività, quale quella, suggerita da Francesco Muzzioli, di «letteratura di ricerca»[5]. Quest'ultima rappresenta, infatti, una 'categoria aperta', capace di affrancarsi abilmente dalle limitazioni di definizioni più stringenti come quella di neoavanguardia, nonché dall'«esclusività dei collettivi ufficialmente coperti da sigla». Entro una simile formula è possibile ricomprendere «non soltanto gli "eretici"», ma anche le prove letterarie di quei «singoli non iscritti a nessun movimento», quei «solitari sperimentatori tuttavia irrinunciabili»[6], che rischierebbero altrimenti di rimanere in ombra o di essere tralasciati dall'analisi. È ad esempio il caso, tra gli autori oggetto del presente studio, della figura estremamente atipica di Guido Morselli, la cui produzione narrativa contravviene allo statuto normativo del genere romanzesco per tentare delle strade dotate di forte originalità; oppure, si pensi ai testi maggiormente sperimentali di Paolo Volponi, da *Corporale* (1974) a *Il pianeta irritabile* (1978) fino a *Le mosche del capitale* (1982). Consentendo d'ampliare la portata del discorso critico, tale proposta di classificazione riesce ad attribuire il giusto rilievo a quegli esperimenti narrativi a prima vista isolati,

[5] F. Muzzioli, *Piccolo dizionario dell'alternativa letteraria*, ABEditore, Milano 2014, p. 39.

[6] *Ibidem*.

ma che s'inseriscono nel solco di un comune lavoro di 'ricerca' sulle forme e sui linguaggi testuali, connotato in senso fortemente oppositivo.

Nozione «meno pretenziosa» e dai contorni maggiormente sfumati, quindi, eppure «sempre dotata di contrapposizione: ricerca contro mancanza di ricerca, contro l'abitudine, il senso comune», ricorda Muzzioli, sottolineando anche il fondo «scientifico» del termine, proveniente «da quel "laboratorio" che in letteratura significa interscambio intellettuale contrapposto all'idea squisitamente emotiva e individuale»[7]. Tale definizione fa perno, dunque, su una condivisa concezione antagonistica del fatto letterario, sul tentativo di una coraggiosa operazione di «ripensamento» e rinnovamento dei canoni comunemente accettati:

> Una *letteratura di ricerca* o sperimentale comincia innanzitutto col mettere in dubbio e rendere problematico il suo stesso statuto e ruolo sociale. La *complicazione*, quindi, non deriva da un gusto perverso per la difficoltà, ma piuttosto da *una esigenza di ripensamento radicale di ogni elemento del testo.* Niente deve essere lasciato all'assopimento dell'abitudine. Gli aspetti e i livelli testuali entrano tutti in attività, e la riflessione progettante ne elabora i rapporti in base ad *idee strettamente connesse al fare*.[8]

L'indicazione di una 'letteratura di ricerca' offre la possibilità di rendere conto di una molteplicità di esperienze, che si raccolgono intorno a una comune volontà di ridisegnare le prerogative della letteratura, rilanciando il suo mandato sociale e le sue possibilità di effettiva incidenza sul reale. Ciò che appare dirimente, in ultima analisi, è la funzione antagonista di cui è investito il momento artistico. Una simile visione del compito dell'arte conduce, necessariamente, a una netta divaricazione tra la «letteratura d'intrattenimento» e la «letteratura di ricerca e di conoscenza»[9], come già dichiarava Alfredo Giuliani nel 1963, sottolineando il fondamentale valore noetico connaturato a tale tendenza narrativa. Obiettivo primario di quest'area sperimentale è dunque quello di tracciare una linea *alternativa* della letteratura, in grado di allontanarsi, provocatoriamente, dai programmi precostituiti e dagli orizzonti d'attesa dominanti; in aperta polemica con le leggi dell'*establishment* vigente[10], la scrittura 'di ricerca' contesta e

[7] *Ibidem.*

[8] F. Muzzioli, *Sviluppi e direzioni dello sperimentalismo letterario*, in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Manni Editori, Lecce 1990, p. 45; il corsivo è mio.

[9] A. Giuliani, *Il Dibattito in occasione del primo incontro del Gruppo a Palermo nel 1963*, in N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia*, seguito da R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Bompiani, Milano 2013, p. 782.

[10] Sempre Muzzioli, nel tentativo di «ragionare in modo non pregiudicato sulla nozione di avanguardia» e cercando pertanto di «strapparla al mito del Nuovo, in cui viene di solito incasellata e ridotta», sottolinea come l'elemento distintivo di tale stagione letteraria non consista nella ricerca inesausta della novità, quanto piuttosto nell'«*estraneità* al dominio culturale vigente», cui si associa un complementare «progetto di riscrivere su basi alternative» il campo artistico (F. Muzzioli, *Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Odradek, Roma 2013, pp. 7-11).

scardina dall'interno le forme tradizionali dell'espressione artistica, ribaltando i convenzionali paradigmi di rappresentabilità del reale.

Ad apparire inservibili sono, in particolare, le categorie del naturalismo e della mimesi, riflesso e portato di un sistema di valori ormai tramontato. «Il romanzo sperimentale», osserva acutamente Angelo Guglielmi, nasce infatti «nel momento in cui lo scrittore si rende conto [...] di non riuscire più ad avere un rapporto con le cose, con la realtà, utilizzando i vecchi schemi interpretativi»; di conseguenza, l'autore è costretto ad abbandonare «quegli schemi ormai logori» e a ricercare nuove modalità per esprimere le contraddizioni e le aporie della società contemporanea, adottando soluzioni di rottura, «la cui messa in atto gli permette di recuperare una nozione "liberata" di realtà, cioè di recuperare le cose al di fuori dei falsi valori in cui si mascherano»[11]. L'area narrativa qui considerata, pertanto, si raccoglie intorno a un'«acuta consapevolezza del fatto che non è più possibile rappresentare, se non attraverso la crisi della rappresentazione stessa»; in questa presa di coscienza risiede, precisamente, «lo stigma della modernità radicale»[12].

L'opzione di fondo, che tiene insieme la diversità e la molteplicità delle singole realizzazioni testuali, riguarda dunque «il rifiuto del naturalismo, da cui discendono le qualità antirealistiche e allegoriche del nuovo romanzo»[13]. L'ambito narrativo indicato trova infatti nel frequente e continuato ricorso all'allegoria un fondamentale strumento di espressione e distinzione, il mezzo privilegiato attraverso cui attuare una corrosiva e indiretta critica della società contemporanea.

L'istanza allegorica, d'altronde, si pone e agisce come «un momento di autocoscienza dell'arte nell'età moderna e, insieme, uno strumento di [...] demistificazione critica»[14]. Autocoscienza e demistificazione critica: sono questi, a ben vedere, gli assi portanti dell'operazione condotta dagli autori che si schierano a favore dell'ipotesi di una 'letteratura di ricerca'. Le loro opere, preso atto delle contraddizioni e lacerazioni della modernità radicale, si presentano conseguentemente come delle «configurazioni deraglianti», che minano dall'interno le convenzioni dello statuto romanzesco, rifiutando di porsi come mera restituzione mimetica del mondo esterno. A essere messi in discussione sono i presupposti di un «rapporto "naturale" tra l'uomo e la percezione e il racconto di sé, in una tensione continua allo straniamento»[15]. Il fondamentale «gradiente critico» degli antiromanzi oggetto della nostra analisi risiede, per l'appunto,

[11] A. Guglielmi, *Dibattito*, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, seguito da A. Cortellessa (a cura di), *Col senno di poi*, L'Orma, Roma 2013, p. 91.

[12] F. Muzzioli, *Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, cit., p. 196.

[13] U. Perolino, *Antiromanzi degli anni Sessanta*, Prefazione a M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Mucchi, Modena 2013, p. 9.

[14] R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 98.

[15] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 24.

nella loro «intrinseca capacità» di «rovesciare certezze», demitizzando «il panorama illusionistico della realtà»[16].

Questa basilare disposizione artistica è rinvenibile al fondo di numerosi testi prodotti a partire dagli anni Sessanta del Novecento, che segnano una significativa ripresa delle istanze antagoniste della letteratura. Il *corpus* su cui si focalizza il nostro studio, come si diceva, abbraccia una molteplicità di opere, ciascuna caratterizzata dalle proprie ineludibili specificità, eppure accomunata da un'affine postura intellettuale e da una medesima intenzionalità, che guida e giustifica le scelte autoriali e le singole strategie di volta in volta attuate. Gli antiromanzi ascrivibili all'area della 'letteratura di ricerca' non offrono un'immagine edulcorata, né tantomeno una rappresentazione acritica della società contemporanea; al contrario, nelle loro strutture deflagrate e nella loro prosa continuamente franta, dominata dal principio dell'interruzione, essi esibiscono manifestamente i conflitti e le tensioni della realtà. Estremamente significativa appare, dunque, la diffusione della tecnica compositiva 'a *frames*', che opera per accostamento e assemblaggio di frammenti del linguaggio, riorganizzando entro impreviste e inusuali configurazioni di senso reperti di un materiale verbale preesistente, strappato dal proprio contesto d'origine. Su tale principio compositivo si sofferma, non a caso, Edoardo Sanguineti nel suo ben noto intervento *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, portando, tra le varie esemplificazioni possibili, anche un capitolo del proprio *Capriccio italiano* (1963). In misura ancora maggiore, il secondo romanzo sanguinetiano, *Il Giuoco dell'Oca*, pubblicato nel '67, è costruito a partire da un uso insistito della pratica citazionale e del complementare procedimento del 'montaggio' di brevi sequenze narrative, «enigmatiche istantanee, cui è naturalmente sottratta la compiutezza di senso»[17]. Al principio compositivo del 'montaggio allegorico' sarà dunque dedicata, nello svolgimento del nostro discorso, una particolare attenzione critica. Questa tecnica ha infatti conosciuto nella seconda metà del ventesimo secolo una significativa diffusione, che si accompagna a una crescente consapevolezza della valenza semantica implicita nell'uso di tale procedimento. La disarticolazione che contraddistingue un numero rilevante di testi prodotti negli ambiti presi in esame – si pensi, anche, a *Centuria* (1980) di Giorgio Manganelli, a *Partita* (1967) di Antonio Porta o al *Tristano* (1966) di Balestrini – ricorre al criterio del montaggio di parti e segmenti isolati per produrre «una nuova realtà semiotica composta per fratture insanabili e scissioni del percorso», in cui il senso è rappreso negli «interstizi delle dislocazioni e delle divaricazioni discorsive»[18]. Risulta evidente, a questo punto, lo stretto parallelismo che s'instaura tra la pratica del montaggio e la logica allegorica. Come prescrive la lezione benjaminiana, l'allegoria non risana le fratture, ma le espone in tutta

[16] Ivi, p. 22.

[17] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001 (1965), p. 102.

[18] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 154-155.

la loro immedicabile profondità; fedeli a una simile logica, i testi in questione depositano nel dissesto delle proprie forme il segno della loro sostanziale *storicità*. È lo stesso «modo di formare», pertanto, che «addita» la crisi di valori della società coeva, attraverso «strategie sì indirette»[19], ma sempre storicamente e culturalmente motivate e determinate, come sottolinea Massimiliano Borelli. La stessa pratica del montaggio si eleva a metodo conoscitivo: dal modo in cui l'autore dispone e assembla i suoi materiali linguistici, infatti, si può riconoscere «la postura ideologica-comunicativa» da cui parla, e si può ricostruire «il punto di vista interno all'opera, e l'intenzione rappresentativa»[20].

Un'analisi imperniata sulle fondamentali proprietà allegoriche della scrittura 'di ricerca' consente, quindi, di comprendere pienamente le ragioni di fondo della composizione di simili testi, chiarendo «il senso *produttivo*»[21] dell'operazione di sperimentazione e rinnovamento da essi portata avanti. L'ottica da noi adottata cercherà di evidenziare, pertanto, la portata contestativa e la funzione di critica destabilizzante dello stato di cose vigente sottese a tale operazione artistica. Le opere in prosa appartenenti a questa determinata area della letteratura novecentesca rispondono, infatti, a un'estetica di tipo materialistico, che spinge il testo a sconfinare costantemente verso l'ambito extraletterario, verso il contesto sociale e politico, secondo quel rimando allotrio che costituisce l'essenza stessa dell'istanza allegorica.

Un simile impulso allegorico, che anima numerosi testi della 'letteratura di ricerca', apparendo quasi il comun denominatore della loro scrittura, si declina secondo delle modalità inedite e peculiari, che si discostano nettamente dal funzionamento 'classico' dell'allegoria. Come si mostrerà, le allegorie in prosa prodotte entro l'ambito qui considerato coinvolgono il piano delle strutture testuali, problematizzano il livello della diegesi e si riflettono nel polemico distanziamento dell'opera dai canoni rappresentativi vigenti. L'operazione di rinnovamento dello statuto narrativo investe sia il piano dei contenuti testuali, sia quello delle forme, portando a una dialettica riformulazione del rapporto tra questi due livelli – evitando, in tal modo, il rischio di scivolare in un vuoto formalismo così come in un piatto contenutismo. Nel capitolo che rappresenta il punto focale di questo studio, intitolato *Allegorie in prosa*, vengono pertanto individuate ed esaminate alcune specifiche modalità di funzionamento dell'allegoria nell'ambito della 'letteratura di ricerca'. I rilievi critici condotti in tale sede sono sostenuti da un costante riferimento e commento ai testi in prosa; è dall'esame delle loro caratteristiche che scaturisce, appunto, il quadro teorico proposto.

L'approccio adottato in questo lavoro, infatti, mira a coniugare il momento della teoria a quello della prassi creativa, presupponendo un rapporto di reciproca implicazione e compenetrazione tra i due piani. Si è seguito, dunque, il principio di perfetta circolarità proprio della stessa logica allegorica, per cui «la

[19] Ivi, p. 37.

[20] Ivi, p. 152.

[21] Ivi, p. 23.

teoria parte dalla cosa letteraria e ad essa immancabilmente ritorna»[22]. Detto altrimenti, i caratteri devianti e la deformazione dei testi della 'letteratura di ricerca' richiedono un discorso critico che sappia proficuamente avvalersi dell'ampia teorizzazione esistente sull'allegoria moderna.

La presenza di queste due fondamentali direttici, una critico-teorica e l'altra rivolta al momento della produzione e costruzione testuale, sempre portate avanti in maniera parallela e interdipendente, si riflette chiaramente nell'impostazione del volume e nella sua articolazione interna. Lo studio, infatti, si presenta suddiviso in tre sezioni principali, in dialogo l'una con l'altra. La *Parte prima* è caratterizzata da un'ottica critico-teorica; in tale sede vengono preliminarmente discussi i tratti distintivi di una forma espressiva che, come si diceva, appare strettamente congiunta all'affermarsi della modernità. Entro tale discorso assume un ruolo centrale la lezione di Walter Benjamin; la rilettura dell'allegoria proposta dal critico berlinese, infatti, evidenzia una determinata serie di caratteristiche – quali la natura concretamente storica, il rimando allotrio alla sfera socio-economica, l'irrisolta tensione dialettica tra 'convenzione' ed 'espressione' – destinate a ritrovarsi nelle opere di quegli autori che, muovendosi entro una narrativa 'di ricerca', continueranno a esprimere le potenzialità antagoniste e demistificanti implicite nell'uso di tale strumento. Restando fedele a una prospettiva che privilegia il momento della produzione teorica, il secondo capitolo della *Parte prima* restringe invece il campo d'analisi, focalizzandosi sulla ricca riflessione intorno all'allegoria, e sull'annesso dibattito, sviluppatosi in seno alla critica italiana. Seguendo un ordine cronologico, il discorso ripercorre i principali snodi di tale elaborazione, cercando di mettere in luce le specificità e gli sviluppi inediti della teorizzazione italiana in merito all'allegoria. L'obiettivo, dunque, è quello di osservare e valutare il vicendevole emergere, ora implicito ora esplicito, della funzione allegorica all'interno della *critica* e della *pratica* letteraria italiana. Tra questi due ambiti si registra, a ben vedere, una certa sfasatura cronologica. Di fatto, relativamente al clima neoavanguardistico degli anni Sessanta è possibile parlare di un recupero dell'allegoria principalmente nei termini di un discorso tutto *interno* all'opera, ancora praticato in forma implicita e non affiancato, se non nel caso isolato di Sanguineti, da una chiara e matura riflessione teorica. Sarà soltanto a partire dagli anni Ottanta che la questione dell'allegoria tornerà prepotentemente in superficie, facendosi esplicita e dichiarata, conquistando, insieme a un diretto riferimento al modello benjaminiano, una sorprendente centralità all'interno della critica italiana. In questa fase particolarmente accesa del dibattito s'inseriscono le esperienze di alcuni gruppi di lavoro e collettivi – tra cui quello romano dei Quaderni di critica – tesi a rilanciare la vitalità di una scrittura di tipo materialistico e allegorico. Pertanto, mentre

[22] Si veda la dichiarazione metodologica ospitata all'interno del citato volume *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia* (p. 19): «si segue il procedimento circolare dell'allegoria, per cui la teoria parte dalla cosa letteraria e ad essa immancabilmente ritorna».

nell'esperienza degli anni Sessanta e Settanta la riproposizione dello strumento allegorico era stata più *praticata* che non *teorizzata,* nelle discussioni e negli interventi prodotti nei decenni successivi l'allegoria diviene oggetto di notevole approfondimento teorico, continuando a rappresentare un elemento ricorrente anche all'interno del programma delle *Tesi di Lecce* e nel processo che conduce alla formazione del Gruppo '93.

La *Parte seconda* del volume svolge invece una necessaria funzione di cerniera, segnando il passaggio da un'ottica focalizzata sul momento critico-teorico a una prospettiva rivolta alla fase della realizzazione e costruzione del testo. Si isola, in questa sezione, il principale *focus* del lavoro, coincidente, come si è detto, con un esame della relazione che intercorre tra l'allegoria e le strutture in prosa. A tal fine, si è scelto di suddividere questa parte centrale in tre distinti capitoli. Il primo è dedicato a illustrare i termini del problema e a offrire un quadro dei principali studi esistenti, mostrando le diverse prospettive da cui è stata affrontata la questione; il secondo, invece, si sofferma sulla concezione dell'allegoria come *forma narrativa*, ossia come principio capace di *orientare* e guidare i molteplici aspetti strutturali di un testo in prosa. Il terzo capitolo, infine, s'indirizza maggiormente verso la sfera della *prassi* creativa, presentando una serie di modalità di allegorismo narrativo che appaiono, a ogni effetto, rappresentative e caratterizzanti di una ben precisa area della letteratura italiana novecentesca. Entro questa proposta teorica trovano spazio dei meccanismi allegorici che investono principalmente il piano dei contenuti – allegoria tematica e/o metanarrativa, allegorismo del personaggio e allegoria 'situazionale' – e altre forme che agiscono più direttamente sui principi compositivi e sulla veste strutturale dell'opera – vengono approfonditi, in quest'ultimo caso, l'andamento del racconto 'per frammenti' e la tecnica del montaggio allegorico sopra menzionati. Si indaga, infine, anche il posizionamento dell'opera narrativa all'interno del sistema dei generi letterari, riflettendo su un possibile riuso in direzione allegorica dei modelli e degli stilemi della tradizione.

L'elaborazione di questa "griglia" teorica assolve la funzione di preliminare e generale inquadramento alle singole analisi testuali che vengono condotte nella *Parte terza* del lavoro. In quest'ultima sezione si snoda un percorso di letture critiche, che si soffermano in maniera puntuale su una serie di testi ritenuti particolarmente esemplificativi di una o più modalità di allegorismo narrativo. Si attraversa, così, la produzione narrativa di Giorgio Manganelli (*Centuria, Encomio del tiranno* [1990]), Guido Morselli (*Dissipatio H.G.* [1977]), Paolo Volponi (*Il pianeta irritabile*), Luigi Malerba (*Il serpente* [1966] e *Salto mortale* [1968]), Alberto Arbasino (*Super-Eliogabalo* [1969]), Edoardo Sanguineti (*Il Giuoco dell'Oca*) e Roberto Di Marco (*Fughe* [1966]). Le diverse letture che compongono questa conclusiva ripartizione del volume vogliono mostrare, caso per caso, le ragioni per cui tali autori hanno fatto ricorso all'allegoria come privilegiata forma espressiva; ragioni che mostrano sempre di avere, pur nella singolarità delle varie declinazioni, un preciso fondamento storico e sociale. Senza di esso, d'altra parte, risulterebbe pressoché impossibile comprendere il senso stesso di una 'letteratura di ricerca': «Nella nostra epoca», osserva lucidamente Muzzio-

li, «è ormai chiaro che lo squilibrio e la contraddizione stanno già in partenza, all'origine della produzione del testo; e la stessa esigenza della ricerca non si potrebbe spiegare senza uno stato di "dissonanza" nella lingua e nella società»[23].

[23] F. Muzzioli, *Sviluppi e direzioni dello sperimentalismo letterario*, in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 48.

PARTE PRIMA

CAPITOLO I

Introduzione ragionata al concetto di allegoria moderna

Perché noi siamo allegorie,
e dunque dovresti conoscerci.[1]

In ragione dell'arco cronologico preso in esame – coincidente, come indicato nella *Premessa* al volume, con le tendenze sperimentali e neoavanguardiste del secondo Novecento italiano – il presente studio non può che fare ricorso a una nozione e a una pratica *moderna* dell'allegoria, muovendosi all'interno di un sistema di coordinate che presenta specifiche peculiarità e significative differenze rispetto alle più tradizionali caratteristiche dell'allegoria *classica*. In sede preliminare occorrerà, dunque, interrogarsi sulla problematica valenza di tale nozione, riflettendo sui molteplici significati che essa ha assunto nel corso della sua evoluzione.

Punto di riferimento fondamentale, all'interno di tale discorso, è rappresentato dal pensiero di Walter Benjamin, volto, nella profondità del suo sforzo conoscitivo, a una ridefinizione del concetto di 'allegoria', formulata in aperto contrasto con l'imperante estetica simbolica. Se i due concetti appaiono pressoché equivalenti e interscambiabili fino al termine del XVIII secolo, infatti, successivamente l'antitesi si radicalizza nei termini di una netta opposizione.

Sotto l'influsso dell'idealismo di Fichte e Schelling, la nozione di simbolo viene profondamente rimodellata rispetto alla sua precedente area semantica, fino a identificarsi con l'essenza stessa dell'arte poetica[2]. Categoria centrale all'interno dell'estetica romantica, il simbolo abbandona la sua «accezione primaria

[1] J.W. Goethe, *Faust*, trad. e cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 2001 (1970), p. 497 (*Faust II*, Atto I, vv. 5531-5532).

[2] Si veda, a tal proposito, l'interessante contributo di G. Pinna, *L'oggettivazione della bellezza. Simbolo e allegoria*, in Ead., *L'ironia metafisica. Filosofia e teoria estetica in K.W.F. Solger*, Pantograf, Genova 1994.

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, elisa.caporiccio@unifi.it, 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

ed originale di cifra» e realizza, entro una forma perfettamente compiuta, la «piena coincidenza tra segno e idea significata»[3]. S'impone, gradualmente, una concezione del simbolo orientata sulla base del principio della sintesi unitaria, rispondente ai canoni dell'assoluto e dell'infinito: insieme coeso che rimanda alla perfezione della sfera, il simbolo viene esperito dall'interprete all'insegna di una subitanea «simultaneità temporale tra enunciazione e partecipazione»[4]; la logica allegorica, per contro, è percepita come «modo della scissione»[5], che esplica la propria azione in maniera progressiva e processuale[6]. La differente temporalità nella quale si collocano il simbolo e l'allegoria, rappresentata da Creuzer attraverso la nota immagine del lampo nella notte[7], costituisce uno degli aspetti principali entro cui prende corpo l'antitesi tra le due figure. Parallelamente e in conseguenza della nuova accezione assunta dal simbolo, anche l'allegoria comincia a «riformulare il proprio statuto», venendo investita di «una serie di competenze assai diverse da quelle delle origini»[8]. All'interno dell'estetica romantico-idealistica l'allegoria è infatti rifiutata, «in quanto rappresenta la forma dell'intelletto astratto», ed è pertanto «incapace di comunicare una conoscenza immediata dell'idea, che è materia dell'opera d'arte»[9]. L'antagonismo tra i due concetti si situa dunque all'interno di una più ampia divaricazione tra opposti canoni estetici e visioni del mondo: di qui, come rileva Rustioni, la profondità e longevità del dualismo, che «si pone al centro di una *querelle* [...] ancora in atto nel secondo Novecento»[10].

Pur attraversando l'intero movimento romantico ed estendendosi ben oltre di esso, tale conflitto trova il suo principale rappresentante nella figura di Goethe, cui va attribuita l'elaborazione di una prima, compiuta teoria del simbolo. Significativo appare già quanto Goethe confida a Schiller in una missiva datata

[3] Ivi, pp. 85-86.

[4] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria,* Lithos, Roma 2010, p. 175.

[5] M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione,* Pacini, Pisa 2016, p. 60.

[6] Particolarmente efficace risulta la sintesi proposta da Luperini nel saggio *Simbolo e allegoria da Goethe a Lukács, da Marx a Benjamin,* in Id., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 52: «Il simbolo si presenta come unità di apparenza e di essenza che la percezione coglie concretamente e simultaneamente; l'allegoria sconta invece la loro scissione ed esige per questo il momento dell'astrazione e della successione cronologica».

[7] L'immagine proposta da F. Creuzer nella sua *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* viene ripresa e citata anche da Walter Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco:* «Quell'aspetto illuminante e a volte sconvolgente è legato a un'altra caratteristica, la brevità. È come uno spirito che appare all'improvviso, o come un lampo che illumini a un tratto l'oscurità della notte. È un momento che investe tutto il nostro essere» (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, in E. Ganni (a cura di), trad. di F. Cuniberto, *Opere complete*, vol. II, *Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001, p. 200).

[8] G. Pinna, *L'oggettivazione della bellezza. Simbolo e allegoria*, cit., p. 141.

[9] Ivi, p. 88.

[10] M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 60.

16 agosto 1797, riflettendo sull'origine della propria ispirazione poetica, mossa dall'osservazione di «oggetti simbolici»:

> Ho perciò attentamente osservato gli oggetti che producono un tale effetto, e con mia meraviglia ho notato che sono simbolici; e cioè che sono casi eminenti, i quali si pongono in una caratteristica varietà come rappresentanti di molti altri, comprendono in loro una certa totalità, esigono una certa successione, ed eccitano nello spirito un che di affine o di diverso, accampando pretese sia esterne che interne ad una certa unità e universalità.[11]

Come si evince da questo passaggio testuale, Goethe ritiene simboliche tutte quelle esperienze «in cui si manifestano, al di là della varietà dei fenomeni, unità e universalità»: è simbolico, nella sua concezione – chiaramente debitrice, nell'istituzione di un'analogia tra microcosmo e macrocosmo, della lezione di Schelling – «tutto ciò che riesce a sollevarsi dal caos del mondo per divenire una forma organicamente coesa e di carattere generale»[12]. La riflessione sulle caratteristiche proprie dell'arte simbolica, a quest'altezza ancora occasionale, si preciserà maggiormente nelle *Maximen und reflexionen*. Significativamente, nelle quattro massime di seguito riportate, che coprono l'arco di un ventennio (collocandosi tra il 1807 e il 1827), la teoria goethiana del simbolo evolve e perviene alla sua forma definitiva proprio sulla base di un continuo confronto con l'allegoria. Nelle prime due, Goethe contrappone la natura irreducibilmente concettuale del procedimento allegorico all'inaccessibilità dell'immagine simbolica:

> L'allegoria trasforma il fenomeno in un concetto, il concetto in un'immagine, ma in modo che il concetto nell'immagine sia da considerare sempre circoscritto e completo nell'immagine e debba esser dato ed esprimersi attraverso di essa.
> Il simbolismo trasforma il fenomeno in idea, l'idea in un'immagine, in tal modo che l'idea nell'immagine rimane sempre infinitamente efficace e inaccessibile e, anche se pronunciata in tutte le lingue, resta tuttavia inesprimibile.[13]

Nell'ultima serie di riflessioni, invece, il confronto si articola nel diverso rapporto tra il «particolare» e l'«universale», dirimente per individuare «la vera natura della poesia»:

> È molto diverso che il poeta cerchi il particolare in funzione dell'universale oppure veda nel particolare l'universale. Nel primo caso si ha l'allegoria, in cui il particolare vale solo come esempio, come emblema dell'universale; nel secondo invece si svela la vera natura della poesia: si esprime il caso particolare senza pensare, o alludere all'universale. [...]

[11] J.W. Goethe, F. Schiller, *Carteggio*, trad. e cura di A. Santangelo, Einaudi, Torino 1946, p. 176; il passo è citato in M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 61.

[12] M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., pp. 61-62.

[13] J.W.Goethe, *Massime e riflessioni*, a cura di S. Seidel, trad. di M. Bignami, Theoria, Roma-Napoli 1983 (1943), p. 238, massima 1112.

> Vero simbolismo è quello in cui l'elemento particolare rappresenta quello più generale, non come sogno e ombre, ma come rivelazione viva e istantanea dell'imperscrutabile.[14]

La definizione goethiana dei rapporti tra simbolo e allegoria rientra quindi all'interno di una visione «organicista», che «deriva i propri fondamenti creativi dalla natura»[15] e concepisce la prassi artistica come un insieme perfettamente autosufficiente. Come diretta conseguenza di un simile sistema di pensiero, l'allegoria, collocata sull'opposto versante dell'arbitrio e dell'eteronomia, non può che cadere in discredito:

> [Nel simbolo] Goethe vede una totalità e una forma chiusa, strutturata in modo tale da non aver bisogno di interpretazioni esterne alla legge che la costituisce. L'allegoria, invece, è una forma aperta e vuota di un simbolismo astratto che, traendo significato da una convenzione storica e culturale, è priva di qualsiasi autonomia.[16]

Il portato di questa tradizione, che induce a vedere nell'allegoria solamente un macchinoso artificio che scinde il segno dall'idea a esso sottesa, è ancora più che evidente nell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* di Benedetto Croce. Per il filosofo italiano, infatti, l'allegoria si riduce a «un modello di intellettualismo astratto»[17], che non può far parte della sfera poetica, e può essere tollerato, tutt'al più, come posteriore ed esterno commento al testo:

> o il poeta dimentica per il mondo fantastico il mondo intenzionale e si abbandona tutto all'ispirazione poetica (salvo commentarla allegoricamente dipoi, a cose compiute); ovvero interferisce di continuo col suo mondo intenzionale nel suo mondo fantastico, e rompe la coerenza estetica dell'opera, producendo un complesso che non è poesia, e vale unicamente come criptografia.[18]

Con una posizione ancora più radicale, in un successivo passaggio testuale Croce giunge a «estremizzare l'ostracismo» in una «condanna senza appello»[19] che nega all'allegoria persino lo statuto di espressione artistica,

[14] Ivi, pp. 87-92. Interessante, inoltre, risulta l'opposizione tra i due verbi con cui Goethe si riferisce al meccanismo allegorico e a quello simbolico, ossia, rispettivamente, «cercare» e «vedere». Quest'aspetto è stato debitamente sottolineato da Luperini (nel già citato saggio *Simbolo e allegoria da Goethe a Lukács, da Marx a Benjamin*, precisamente alle pp. 51-52), osservando come esso rinvii a differenti prospettive ideologiche: se il primo verbo, infatti, chiama in causa il presunto disvalore rappresentato dal residuo intellettuale ineliminabile nel ragionamento allegorico, il secondo rimanda invece all'immediatezza del simbolo, percepibile mediante l'intuito.

[15] M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 63.

[16] *Ibidem*.

[17] Ivi, p. 9.

[18] B. Croce, *Sulla natura dell'allegoria*, in Id., *Nuovi saggi di estetica*, Laterza, Roma-Bari 1948, p. 337.

[19] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 169.

escludendo perentoriamente, nella chiastica proposizione finale, ogni eventuale compresenza con la poesia:

> Tutto ciò conferma la mia conclusione che dell'allegoria, che vuol prendere il posto della poesia, il critico d'arte si deve dar pensiero unicamente al fine di respingerla come respinge qualsiasi altra vacuità poetica o bruttezza, e dell'interpretazione allegorica in genere non ha ragione d'impacciarsi, perché dove si considera l'allegoria non si considera la poesia, e dove si considera la poesia non si considera l'allegoria.[20]

Lampante, nelle posizioni neoidealistiche di Croce, è l'influenza del pensiero di Hegel, che nell'*Estetica* (1835) si esprime totalmente a favore del simbolo, allestendo un sistema filosofico che ripudia ogni istanza materiale e tenta di ricondurre il piano fenomenico entro l'interiorità e spiritualità del soggetto, stigmatizzando conseguentemente l'allegoria come «forma vuota»[21] e sintesi mancata. Una simile fermezza di giudizio si ritrova, ancora, in un breve saggio di Borges dal titolo *Dalle allegorie ai romanzi* – su cui si avrà modo di ritornare più avanti –, a «riprova di quanto il rifiuto dell'allegoria sia potuto penetrare nel "senso comune" culturale»[22], inducendo addirittura lo scrittore argentino a utilizzare la forma della prima persona plurale nell'affermazione secondo cui «per tutti noi l'allegoria è un errore estetico»[23], presupponendo così un «*consesus omnium* della sua opinione, scopertamente tributaria di quella di Croce»[24]. Non sorprenderà allora, da ultimo, osservare come l'influenza della teorizzazione goethiana sia giunta fino a Galvano della Volpe, che con queste parole chiosa gli assunti contenuti nelle *Maximen und Reflexionen*:

> Una messa a punto così rigorosa dei concetti di simbolo e di allegoria, che non è stata ancora superata, e anzi è stata solo ripetuta molto superficialmente da tutta l'estetica idealistica, che ne ha smarrito l'equilibrio profondo.[25]

[20] B. Croce, *Sulla natura dell'allegoria*, cit., pp. 337-338.

[21] G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, trad. di N. Merker, N. Vaccaro, vol. I, Einaudi, Torino 1967, p. 450: «Il suo [dell'allegoria] compito *diretto* consiste nel personificare e quindi nel concepire come *soggetto* astratte condizioni o qualità universali tratte sia dal mondo umano che da quello naturale [...] Ma questa soggettività, né per il suo contenuto né per la sua forma esterna, è veramente in se stessa un soggetto o un individuo, ma rimane l'astrazione di una rappresentazione universale che della soggettività acquista solo la *forma vuota* [...]. Si dice perciò a ragione che l'allegoria è gelida e fredda e che, essendo il suo significato un'astrazione intellettuale, anche nei confronti dell'invenzione essa riguarda più l'intelletto che l'intuizione concreta e la profondità d'animo della fantasia».

[22] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 171.

[23] J.L. Borges, *Dalle allegorie ai romanzi*, in Id., *Altre inquisizioni*, trad. e cura di F. Tentori Montalto, Feltrinelli, Milano 1973, p. 153; e poco più avanti: «mi piacerebbe sapere come abbia potuto godere di tanto favore una forma che *ci* pare ingiustificabile».

[24] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 171.

[25] G. della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960, p. 114.

Se, dunque, la svalutazione dell'allegoria compiuta dall'estetica romantico-idealistica avrà conseguenze profonde e durature nella successiva fortuna di questo modo espressivo, condizionando la sua interpretazione ancora in pieno Novecento, bisogna tuttavia notare come non sempre, negli esponenti della *koiné* poetico-filosofica cui si è fatto riferimento, esistesse in realtà un accordo tra dichiarazioni teoriche e realizzazione artistica.

In più di un caso, anzi, alla condanna espressa in sede critica non corrisponde un pari rifiuto dei meccanismi allegorici all'interno della prassi poetica; si può fare, tra gli altri, il nome di Schlegel – sostanzialmente coerente, nei *Frammenti critici* e nel *Dialogo sulla poesia*, con l'uso tradizionale del concetto di allegoria, salvo poi mostrare nel romanzo *Lucinde* del 1799 il ricorso a un originale e moderno allegorismo narrativo[26] – come anche, nell'ambito italiano, quello di Leopardi – il quale nello *Zibaldone* avanza profonde riserve nei confronti della presenza dell'allegoria in poemi o romanzi, per poi ricorrervi in molte delle sue *Operette morali*[27]. Va menzionato, al riguardo, lo studio condotto da Lucia Perrone Capano, cui va il merito di aver presentato, attraverso l'analisi dell'opera di Jean Paul e dell'*Heinrich von Ofterdingen* di Novalis, «i tratti distintivi dell'allegorismo narrativo sperimentato dai Romantici, fondato sulla trasformazione arbitraria del segno e sul movimento fluttuante delle figurazione»[28], riconoscendo pertanto, anche in tale contesto, la sopravvivenza di una viva tradizione allegorica:

> Eppure, l'allegoria si ritrova in molte manifestazioni artistiche della *Goethe-Zeit*, ad esempio nelle feste e nei cortei mascherati di cui Goethe è artefice alla corte di Weimar, come patrimonio di figure pittoriche e teatrali in voga nel XVIII secolo. La sopravvivenza di una tradizione mitologica e allegorica [...] continua cioè ad agire in tutta la cultura dell'epoca riportando alla superficie figure dimenticate o rimosse che rivivono in nuove e talvolta inquietanti rappresentazioni.[29]

Un caso particolarmente eclatante, su cui bisogna riflettere, è costituito dal secondo *Faust* di Goethe. Contrariamente alle attese, infatti, «la pratica allegorica caratterizza molte figurazioni goethiane, soprattutto nello *Spatwerk*»[30], in aperta contraddizione con le riflessioni affidate al versante teorico. Come sottolineato da Rustioni, è soprattutto nelle opere più tarde, «a fronte dei cambiamenti intervenuti con l'avanzata del capitalismo e dell'ideologia borghese», che «i modi dell'allegoria torneranno a prevalere», giungendo «quasi a suggellare nella figura di Mefistofele, raffigurato dall'autore nel secondo *Faust*, la vittoria

[26] Un'interessante analisi dell'elaborazione teorica e artistica di Schlegel è condotta in M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., pp. 64-67.

[27] Si veda a proposito F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., pp. 161-162.

[28] M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 67.

[29] L. Perrone Capano, *Alle origini dell'allegoria moderna: testi narrativi di Jean Paul, Novalis e Goethe*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1993, p. 12.

[30] *Ibidem*.

dell'uomo economico, con tutte le sue ombre e i suoi artifici, sull'uomo estetico, portavoce di un'armonia universale»[31]. Si muovono in questa direzione i recenti studi dell'opera goethiana di Schlaffer e Kruse[32], debitamente ricordati da Franco Moretti nel capitolo quarto del suo volume *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, intitolato, per l'appunto, *Allegoria e modernità*, a sancire il legame tra l'irrompere della «modernità capitalistica» e il riaffiorare dell'espressione allegorica:

> Sfidando una tenace tradizione critica, che vedeva la grandezza del *Faust* nella sua natura *non* allegorica, Schlaffer e Kruse hanno così completamente reimpostato i termini del problema: non solo l'allegoria è con ogni evidenza la chiave di volta del secondo *Faust* – ma è giusto che lo sia. Che Goethe rinunci ai propri convincimenti teorici (favorevoli al simbolo), è un segno della sua intelligenza storica: del suo aver capito che l'allegoria è *la figura poetica della modernità*. E più esattamente: della modernità *capitalistica*.[33]

L'opera goethiana e i suoi meccanismi figurali vengono dunque messi in relazione con l'avanzare dei conflitti e della logica alienante del modello capitalistico. Schlaffer e Kruse ricorrono, nella loro rilettura del *Faust* – specialmente in merito all'episodio della mascherata di corte, leggibile come «un grande mercato dove tutto, persone comprese, è ormai offerto alla vendita», e a quello della carta moneta, che rimanda alla dimensione segnica di questa forma di ricchezza –, anche al «parallelismo strutturale» che s'instaura tra «la forma interna dell'allegoria» e «l'analisi marxiana della merce»:

> Al pari della merce, l'allegoria umanizza le cose (facendole muovere e parlare), e reifica per contro gli esseri umani. In entrambi i casi, inoltre, una realtà astratta (il valore di scambio; il significato allegorico) subordina e quasi nasconde la realtà concreta del valore d'uso e del significato letterale.[34]

Particolare attenzione dev'essere riservata alla scena «più programmaticamente allegorica del *Faust*»[35], quella dell'«Ampia Sala», con la ben nota mascherata di corte, che vede sfilare, una dopo l'altra, una serie di sibilline figure, presentate da un Araldo cui spetta (o meglio spetterebbe) l'arduo compito di decifrare i significati allusi da ciascuna di esse, quasi a voler ribadire che l'allegoria «esige [...] un'interpretazione ufficiale da parte di chi ne conosce il codice»[36].

[31] M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 63.

[32] H. Schlaffer, *Faust zweiter Teil: die Allegorie des 19*, Metzler, Stuttgart 1981; J. Kruse, *Der Tanz der Zeichen: poetische Struktur und Geschichte in Goethes "Faust II"*, Hain, Königstein 1985. Appare utile anche il rimando a M. Freschi, *Goethe. L'insidia della modernità*, Donzelli, Roma 1999.

[33] F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994, p. 74.

[34] Ivi, pp. 74-75.

[35] Ivi, p. 77.

[36] *Ibidem*.

Nella progressione delle maschere, concordemente con Moretti, possiamo leggere la parabola del fondamentale passaggio dall'allegoria «univoca» all'allegoria «polisemica», da un segno di cui si conosceva l'alfabeto di appartenenza a una forma di cui è andata perduta la chiave esegetica. Se la scena, infatti, «si apre in un clima di totale fiducia nell'interpretazione univoca», per cui ad ogni figura corrisponde un significato chiaramente identificabile, essa si chiude tuttavia «nella più totale perplessità»[37], mostrando al pubblico un Araldo che ha smarrito la propria autorevolezza e, sfidato apertamente dall'Adolescente Auriga («Forza, Araldo! a tuo modo, / prima che voliamo via da voi, / tira fuori quello che siamo. / Perché noi siamo allegorie, / e dunque dovresti conoscerci»)[38], non riesce a decifrare le allegorie che gli si pongono davanti.

L'enigmatica conclusione dell'episodio del *Faust* problematizza lo statuto stesso dell'allegoria, spingendo lettori e critici a chiedersi come operare, nel momento in cui l'attribuzione del senso non è più, classicamente, a portata di mano. Con la rottura della «tradizione stabilita», nel cui solco Gadamer collocava l'allegoria – attribuendole non solo la rassicurante certezza di «un significato determinato, chiaramente spiegabile», ma persino il legame «con una certa dogmatica»[39] –, l'atto dell'esegesi deve confrontarsi con «un repertorio sconcertante»[40] di segni, che, tuttavia, chiedono a gran voce di essere interpretati. Perduta «la chiave dell'allegoria», Gadamer postula che al suo «ammutolirsi» subentri il linguaggio simbolico; Moretti, invece, facendo riferimento ai saggi *Elaborazione del mito* (1979) e *La leggibilità del mondo* di Hans Blumenberg (1981), propende per un'ipotesi diametralmente opposta, sottolineando la crescente ricchezza semantica progressivamente assunta dal linguaggio allegorico. In quello che appare come «un vero e proprio salto d'epoca», avente «per protagonisti, contrariamente al solito, non tanto i personaggi, bensì i segni della narrazione»[41], si passa da una significazione univoca al «polisenso» dell'allegoria moderna: un'allegoria aperta, dotata di plurime interpretazioni, «impazzita» nel moto centrifugo delle concomitanti direzioni di senso, per riprendere un'espressione di Marcello Pagnini[42]. A sostegno ed esemplificazione di un simile mutamento, Moretti prende in esame due testi centrali della modernità, *La lettera scarlatta* e *Moby Dick*, annoverati dal critico tra «le prime opere aperte dell'Occidente moderno»[43].

[37] Ivi, p. 78.

[38] Ivi, p. 77; Moretti cita dalla traduzione italiana del *Faust* di Goethe realizzata da Franco Fortini; si tratta, precisamente, dei vv. 5528-5532, collocati all'interno dell'Atto I del *Faust II* (cfr. J.W. Goethe, *Faust*, cit., p. 497).

[39] H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. e cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, p. 108.

[40] Ivi, p. 167.

[41] F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, cit., pp. 80-81.

[42] M. Pagnini, *Critica della funzionalità*, Einaudi, Torino 1970, p. 192.

[43] Si veda la spiegazione che Moretti offre dell'importanza assunta dalle 'opere-mondo' e dal loro meccanismo allegorico, ricorrendo al principio della commistione di «vincolo» e

I rilievi sin qui condotti inducono, dunque, a vedere nell'allegoria «il segno di una particolare autoconsapevolezza della letteratura moderna»[44], revocando la condanna di ascendenza idealistica. Il processo di rivalutazione della forma allegorica, com'è noto, ha il suo principale promotore nella figura di Walter Benjamin, che si distacca con forza dalla concezione goethiana, all'interno della quale l'allegoria altro non era se non il *pendant* speculativo del simbolo e sua immagine negativa. Sarà proprio dalla critica nei confronti delle massime goethiane che Benjamin, nel suo fondamentale studio sul *Dramma barocco tedesco*, prenderà le mosse per elaborare una propria, moderna teoria della nozione allegorica.

Il critico considera illusoria la visione idealistica del mondo quale insieme coeso, privo di dissonanze interne, opponendo a tale schema di pensiero una concezione antitotalitaria, che recupera la dimensione dello scarto, della parte singola non integrabile nel tutto[45]. Alla base della logica allegorica si situa il divario tra «*ordo rerum* e *ordo idearum*»[46], frattura immedicabile che rappresenta uno dei principali portati della modernità[47]. La lacerazione tra *verba* e *res*,

«libertà»: «Allegoria impazzita, abbiamo detto. Un difetto? No, questa fonte di continui fraintendimenti non indica una debolezza del *Faust* o di *Moby Dick*. È semmai la spia di una vicenda davvero incredibile: di una civiltà che si è riconosciuta nelle opere mondo per due ragioni esattamente opposte. Vi si è riconosciuta perché esse si presentano come grandi allegorie, e promettono dunque la rivelazione che è del testo sacro: la certezza che affonda le sue radici nella tradizione stabilita del più lontano passato. Ma vi si è poi riconosciuta una seconda volta – con conseguenze ancor più durature – per la polisemia illimitata che apre questi testi a innumerevoli interpretazioni future, e ne fa dunque le prime opere aperte dell'Occidente moderno. In una divisione del lavoro di straordinaria efficacia, il testo sacro sovrasta il lettore, e lo rassicura: mentre l'opera aperta lo libera, e gli concede, come il doblone di Melville, di "specchiarsi nei misteri del proprio Sé"» (F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, cit., p. 85).

[44] Ivi, p. 72.

[45] Va tenuta in considerazione, d'altra parte, la grande importanza che il primo romanticismo rivestì per il pensiero di Benjamin, specie per l'elaborazione della nozione di critica e per la formulazione della filosofia del linguaggio. Già nella dissertazione discussa come tesi di laurea il berlinese ragiona sul *Concetto di critica nel primo romanticismo tedesco*, comparando il pensiero dei membri del circolo di Jena (in particolare quello di Schlegel e di Novalis) con le teorie di Fichte e Goethe: a partire da un attento confronto tra l'idea fichtiana di 'riflessione' e la sua riformulazione romantica, viene delineata una nozione di critica come «sviluppo del tutto immanente all'opera», che avrà un peso rilevante nella formazione del metodo benjaminiano, insieme alla valorizzazione della forma del 'frammento' (cfr. F. Desideri, M. Baldi, *Filosofia come critica: Benjamin e il primo romanticismo tedesco*, in Idd., *Benjamin*, Carocci, Roma 2010, pp. 45-54, in particolare p. 46). Sui rapporti tra il sistema benjaminiano e la *Frühromantik* si vedano anche: C. Guarnieri, *Il linguaggio allo specchio. Walter Benjamin e il primo romanticismo tedesco*, Mimesis, Milano-Udine 2009; B. Hanssen, A. Benjamin (a cura di), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, Londra-New York 2002; B. Maj, D. Messina (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, Aletheis, Firenze 2000.

[46] R. Luperini, *Simbolo e allegoria da Goethe a Lukács, da Marx a Benjamin*, cit., p. 65.

[47] Cfr. F. Trentin, *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*, «Lo Sguardo. Rivista di filosofia», 3, 19, 2015, p. 36: «Agli occhi di Benjamin, il punto di origine della modernità doveva così essere legato alla frattura tra linguaggio e

d'altronde, si manifesta specialmente nei periodi storici di crisi, caratterizzati da passaggi repentini e mutamenti epocali; l'allegoria, figlia di tale divorzio, si afferma quindi come «il linguaggio di un mondo lacerato e rotto», facendo la sua comparsa, secondo Christine Buci-Glucksmann, là «dove ci sono delle profondità che separano la visione dell'essere dal significato»[48].

Nel suo sforzo di confutazione delle principali accuse tradizionalmente rivolte contro dell'allegoria, Benjamin opera un ulteriore passo in avanti, svincolando tale concetto dalla limitativa definizione di figura retorica o mero ornamento del discorso, per rivendicarne il pieno statuto di «forma di espressione» artistica:

> L'allegoria – e le pagine che seguono dovrebbero servire a dimostrarlo – non è un semplice artificio retorico, ma espressione piena, come lo è il linguaggio, anzi come lo è la scrittura.[49]

Per rilanciare una nuova estetica allegorica, Benjamin muove dall'osservazione delle caratteristiche del dramma barocco tedesco, avendo tuttavia sempre in mente, come «momento culminante della traiettoria»[50], l'avanguardismo novecentesco; queste due fasi temporali appaiono al critico intimamente percorse «da una comune tensione allegorica» e vicendevolmente rispondentesi, così che il discorso sulla prima, a ben vedere, guarda già in direzione della seconda. Anello di congiunzione fondamentale tra le due esperienze è costituito, secondo Benjamin, dalla poetica baudelairiana. A Baudelaire, infatti, il critico tedesco dedicò particolare attenzione, leggendo nella sua produzione un passaggio capitale per la «fondazione del moderno» e per il parallelo delinearsi di un'estetica allegorica[51]. La pubblicazione, nel 1857, dei *Fiori del male*, si colloca entro un mutato contesto socio-economico, che esige un conseguente ripensamento dei mezzi espressivi:

> La rivoluzione industriale comincia a rendere visibili i suoi effetti sullo sviluppo urbano da cui affiora il dominio della merce [...]. Quel mondo che gli autori romantici avevano cercato di allontanare dalla loro attività intellettuale permea ora l'intera società e gli scrittori non possono più agire se non immersi in questa

realtà le cui prime tracce potevano essere ritrovate nell'arte barocca, di cui l'allegoria – in opposizione al classico simbolo – rappresentava il sintomo più appariscente».

48 *Ibidem*. Trentin traduce questo passo da C. Buci-Glucksmann, *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, SAGE Publications Ltd, London 1994, p. 170: «Allegory makes its appearance only where there are "depths which separate visual being from meaning", [it is] the language of a torn and broken world».

49 W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 230.

50 F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 186.

51 Si vedano, al riguardo, almeno i seguenti studi: R. Luperini, *Costruzione di una «costruzione»: il Baudelaire di Benjamin, il moderno, l'allegoria*, in Id., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990, pp. 85-110; P. Bürger, *«L'eroismo della vita moderna». L'allegoria in Baudelaire*, «Allegoria», 43, 2003, pp. 7-28; H.R. Jauss, *Il ricorso di Baudelaire all'allegoria*, in Id., *Estetica della ricezione*, trad. e cura di A. Giugliano, Guida, Napoli 1988, pp. 107-143.

dimensione economica. Ecco perché, per descrivere gli effetti provocati dalla forza disgregante del presente, occorre un ripensamento complessivo dei mezzi espressivi che devono dare forma alla sensazione di disagio e di smarrimento provata dal soggetto, non più in grado di riconoscersi nel mondo e di trovare una qualche forma di equilibrio.[52]

Testimone, dunque, di una fase di trasformazione della società economica e del progetto di rinnovamento urbanistico che mutò il volto della città di Parigi, il Baudelaire di Benjamin «registra una dolorosa discrepanza» fra il tempo dell'interiorità e quello dei rivolgimenti esterni, vivendo in una condizione di straniamento e malinconia[53]; al contrario dell'uomo romantico, egli «non percepisce le analogie, le coincidenze, ma piuttosto riflette – o "rimugina" – sulle scissioni di una realtà alienata»[54].

Il processo di reificazione innescato dalla nuova società industriale non può non coinvolgere anche il soggetto poetante: spezzatasi ormai la coincidenza tra mondo interiore e mondo esteriore, l'autore oggettivizza sulla pagina letteraria l'istanza dell'io lirico, ricorrendo, sul piano delle strategie retoriche, a una molteplicità di «figure dell'alterità»[55] che spersonalizzano e frammentano l'identità personale. Si tratta di un elemento di straordinaria novità, che inverte di segno il movimento tradizionale dell'allegoria classica, per cui entità astratte prendevano corpo entro l'interiorità del soggetto; per ricorrere alle parole benjaminiane, mentre «l'allegoria barocca vede il cadavere solo dall'esterno, Baudelaire lo rappresenta dall'interno»[56], allegorizzando anche la voce poetante. L'esperienza di Baudelaire si distacca, isolata, dal coevo clima di generale affermazione del simbolo; nuovamente, per altro, a un così innovativo impiego della forma allegorica nella produzione poetica corrisponde, da parte di Baudelaire, un'elaborazione teorica piuttosto debole[57].

[52] M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., pp. 69-70.

[53] Imprescindibile il riferimento al bel saggio di Jean Starobinski, *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, SE, Milano 2006.

[54] R. Luperini, *Simbolo e allegoria da Goethe a Lukács, da Marx a Benjamin*, cit., p. 63; e poco oltre: «Secondo Benjamin, nella Parigi di Baudelaire e dei *Passages*, coi loro *magasins de nouveautés,* con le luci delle vetrine e delle merci che ormai sostituiscono quelle delle stelle, era nata la modernità, con la sua arte più vera, perché più omogenea al moderno e più capace di descriverlo e di conoscerlo: l'arte allegorica».

[55] M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 71.

[56] W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.C. Härle, trad. di G. Agamben, B. Chitussi, G. Gurisatti, *et al.*, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 101.

[57] I soli due passi in cui Baudelaire fa riferimento, in sede teorica, alla nozione dell'allegoria, si ritrovano nei *Paradisi artificiali* – laddove si afferma che l'allegoria, «una delle forme originarie e naturali della poesia, riprende il suo legittimo dominio nell'intelligenza illuminata dall'ebbrezza» (C. Baudelaire, *I Paradisi artificiali*, introduzione, trad. e note di N. Muschitiello, BUR, Milano 2009, p. 110) –, e nel saggio *L'arte filosofica* (precedentemente edito nella raccolta *L'arte romantica*, il saggio è stato poi ricompreso nel volume *Scritti di estetica*, a cura di G. Macchia, trad. di A. Luzzatto, Sansoni, Firenze 1948).

Nell'estetica delineata da Benjamin, l'allegoria è un linguaggio intrinsecamente dialettico, in cui gli opposti non si annullano in una superiore ricomposizione armonica, ma convivono l'uno accanto all'altro, raggelati, irrigiditi nelle antinomie costitutive di tale modo d'espressione. La logica allegorica non propone sintesi, ma poggia sul disvelamento delle contraddizioni proprie del contesto socio-economico cui rimanda; per assistere a una sua piena rivalutazione è infatti necessario il passaggio dall'«orizzonte conoscitivo» dell'idealismo a quello della «filosofia e critica d'orientamento marxista», maggiormente propense «a determinare in termini di conflitto la loro indagine del reale»[58].

Il meccanismo allegorico si distingue, pertanto, per la sua valenza critica, demistificando la logica capitalistica «che vorrebbe occultare la duplicità contraddittoria dell'oggetto-merce presentandolo come "feticcio"», e svelando, in tal modo, «il carattere storico e arbitrario di ogni attribuzione di senso alla base di un'idea precostituita di unità e totalità»[59]. L'allegoria esplica la sua azione, per Benjamin, «in quanto strappa maschere, decostruisce false totalità, denuncia un vuoto»[60]. Fondamentale, dunque, è l'accento posto sull'ineliminabile componente storica e politica propria di questa figura, ed estranea, invece, al simbolo goethiano:

> Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità, si manifesta fugacemente il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, l'allegoria mostra agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario [...] E se è vero che ad esso manca ogni libertà "simbolica" dell'espressione, ogni armonia classica della figura, ogni umanità, in questa figura – che è fra tutte la più degradata – si esprime significativamente sotto forma di enigma, non solo la natura dell'esistenza umana in generale, ma la storicità biografica di una singola esistenza.[61]

L'allegoria moderna teorizzata da Benjamin viene quindi reinserita nel flusso della materialità della scrittura, entro la dimensione di una temporalità strettamente legata alle contingenze storico-culturali. Centrale, nella logica antinomica propria dell'allegoria, appare la dialettica tra «convenzione» ed «espressione»: se con il primo termine Benjamin allude al lascito della tradizione e dei suoi codici ben definiti, con il secondo attribuisce un ruolo fondamentale al «produttore» e al suo «intervento conoscitivo, che estrapola il contenuto dal suo contesto per attribuirgli un nuovo senso»[62]. Il movimento delineato è dunque duplice, di «recupero e rottura dei valori culturali, che da un lato vengono salvaguardati,

[58] M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 91.

[59] E. Bucci, *Frammenti di una «forma» irrisolta: Petrolio tra allegoria e narrazione*, «Fermenti», 47, 247, 2017, p. 54.

[60] R. Luperini, *Simbolo e allegoria da Goethe a Lukács, da Marx a Benjamin*, cit., p. 65.

[61] W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 202.

[62] M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 98.

mentre dall'altro rivivono sotto nuova forma»[63]. Traspare, da queste notazioni, la concezione storica anti-progressista promossa da Benjamin, che si fonda sul paradigma della 'discontinuità': passato e presente, agli occhi del critico tedesco, non si dispongono linearmente lungo l'avanzare di un processo storico teleologicamente orientato, ma appaiono piuttosto come frammenti e macerie all'interno di una costellazione; compito dell'allegorista è disseppellire e riportare alla luce quegli eventi storici relegati ai margini dall'interpretazione ufficiale della storia, i quali attendono solamente un loro futuro 'momento di leggibilità'. Come si è visto, Benjamin si fa portavoce di un profondo ripensamento della nozione e della pratica dell'allegoria, aprendo la strada a una sua decisiva rivalutazione. Sulla scorta delle riflessioni del pensatore berlinese, parte della recente critica letteraria ha abbandonato le riserve di ascendenza idealistica, per accogliere una visione dell'allegoria come «strategia *alternativa* nella prassi compositiva e nell'interpretazione dei testi», volta a «proporre e valorizzare opere aperte, contaminate e dialettiche rispetto al contesto in cui sono prodotte»: «opere polemiche anche e soprattutto verso l'assolutizzazione e imposizione di un'idea opposta dell'arte come luogo e mezzo di un'esperienza estetica armonizzante e autosufficiente»[64].

Nel corso del Novecento l'allegoria ritrova, dunque, una rinnovata centralità all'interno del dibattito internazionale, divenendo anzi, sul finire del secolo, una categoria critica particolarmente 'in voga', insieme all'ormai obbligato riferimento al magistero benjaminiano (spesso condotto, però, nei modi di un tributo stanco e ripetitivo). Occorre a questo punto fare i dovuti distinguo, osservando come in alcune tra le più recenti riletture del procedimento allegorico vengano meno determinate caratteristiche – quali la natura concretamente storica, il rimando allotrio alla sfera socio-economica, l'irrisolta tensione dialettica – che rivestivano un ruolo primario nella proposta di Benjamin, costituendone la specificità, e che risultano parimenti imprescindibili all'interno della nozione di allegoria che si segue nel presente studio.

Per condurre un simile ragionamento, conviene partire dall'esame di una ben nota affermazione inserita da Benjamin in conclusione del volume sul dramma barocco tedesco: «Leer aus geht die Allegorie»[65], scrive il critico rimarcando la profondità dello iato tra significante e significato, tra allegorizzante e allegorizzato; «l'allegoria rimane a mani vuote», o, in una traduzione forse preferibile, «vuota se ne va l'allegoria»[66]. Si tratta di uno snodo fondamentale dell'argomentazione condotta da Benjamin, che in queste pagine descrive la parabola

[63] *Ibidem*.

[64] E. Bucci, *Frammenti di una "forma" irrisolta: Petrolio tra allegoria e narrazione*, cit., p. 55.

[65] W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauespiels*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. I, hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhauser, Suhrkamp, Frankfurt 1974, p. 406.

[66] W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*; la prima traduzione è tratta dalle *Opere complete*, vol. II, *Scritti 1923-1927*, cit., p. 266 (come tutte le altre citazioni da *Il dramma barocco tedesco*); la seconda traduzione è invece riportata nell'edizione a cura di A. Barale (W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018, p. 300).

del progressivo inabissarsi dell'immaginazione allegorica e del suo successivo trasfigurarsi, in una paradossale dialettica di svalutazione e innalzamento, morte e resurrezione:

> Ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione può significare qualsiasi altra cosa. Questa possibilità equivale a un giudizio distruttivo, benché giusto, sul mondo profano: esso viene caratterizzato come un mondo in cui i dettagli a rigore non contano nulla. Eppure, soprattutto per chi ha presente l'esegesi allegorica della Scrittura, è innegabile che quegli oggetti significanti acquistino, proprio col loro continuo rimandare ad altro, un potere che li fa apparire incommensurabili con le cose profane e che può sollevarli su un piano più alto, sul piano del sacro. Di conseguenza, nella concezione allegorica il mondo profano viene al tempo stesso innalzato di rango e svalutato.[67]

L'allegorista è colto da Benjamin nella posa del melanconico: nel suo continuo, ossessivo rimuginare, egli riduce ogni oggetto al rango di immagine allegorica, plasmando a suo piacimento ciò che era stato precedentemente destituito di senso[68]. In virtù di tale contiguità con la figura del melanconico, l'allegoria mette a nudo, ancora una volta, la menzogna di un'illusoria coincidenza tra la sfera del sensibile e quella del sovrasensibile:

> Nella forma allegorica si esprime certamente la volontà di impadronirsi delle cose, riducendole ad immagini di cui si possiedono i significati. Ma la realizzazione di tale intenzione esige lo svuotamento di ogni autonomo elemento vitale delle cose stesse, quale condizione del loro potersi trasfigurare in significati. Quel che resta, però, non è altro che la scissione tra la convenzionalità dei significati e la trasformazione di ogni cosa in immagine. Di qui il sentimento melanconico che pervade l'intenzione allegorica.[69]

La logica allegorica è tuttavia destinata a capovolgersi, indirizzando verso sé stessa i suoi antinomici meccanismi di distruzione e ricostruzione. Il melanconico, «nel fondo della sua meditazione», discende «nella profondità del significato» e «rarefà l'essere delle cose in una rete di rinvii allegorici»[70]; in questo inabissarsi e finale ribaltarsi, la *cogitatio melancholica* scopre così «il fondo al-

[67] W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 210.

[68] Cfr. ivi, p. 219: «Se l'oggetto diventa allegorico sotto lo sguardo della melanconia, se questa lascia scorrere la vita via da esso e l'oggetto rimane come morto, ma assicurato in eterno, eccolo affidato alle mani dell'allegorista, nella buona e nella cattiva sorte. Ossia: quell'oggetto è ormai del tutto incapace di irradiare un significato, un senso; il suo significato sarà quello che l'allegorista gli assegna. Egli lo inserisce e lo cala profondamente nell'oggetto: e la situazione non è psicologica ma ontologica. Nelle sue mani la cosa diventa qualcos'altro, per mezzo di essa egli parla d'altro».

[69] F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, cit., p. 97.

[70] Ivi, p. 98.

legorico della costruzione soggettuale del mondo, determinando la morte allegorica del sapere»[71]. Si leggano, al riguardo, le parole dello stesso Benjamin:

> L'allegoria finisce per perdere ciò che le era più proprio: il sapere segreto, privilegiato, l'arbitrio sulle cose morte, la presunta infinità della disperazione. Tutto ciò si polverizza con quel balzo per cui lo sprofondamento allegorico deve sgombrare l'ultima fantasmagoria dell'oggettivo e, abbandonata a se stessa, ritrovarsi non più giocosamente in un mondo di cose terrene ma, seriosamente, sotto il cielo. E appunto questa è l'essenza dello sprofondamento malinconico: che i suoi oggetti ultimi, nei quali esso credeva di toccare il fondo, si capovolgono in allegorie, che il nulla in cui questi oggetti si rappresentano viene colmato e poi negato, e così l'intenzione allegorica alla vista delle nude ossa non si paralizza, ma trapassa repentinamente in resurrezione.[72]

In questo suo estremo «riflettere il proprio vuoto»[73], la caducità muta di segno e si specchia nella salvezza della redenzione, confermando la natura profondamente antinomica dell'allegoria. Nell'esposizione di tale movimento dialettico, Benjamin evidenzia la centralità, nell'estetica barocca, dell'intelligenza soggettiva:

> «Con le lacrime spargemmo il seme nei maggesi, e ce ne andammo tristi». L'allegoria rimane a mani vuote. Il male assoluto, che essa custodiva come profondità duratura, esiste solo in essa, è solo e unicamente allegoria, significa qualcos'altro da ciò che è. E precisamente, esso significa il non-essere di ciò che rappresenta. I vizi assoluti, rappresentati dai tiranni e dagli intriganti, sono allegorie. Essi non sono reali, e ricevono il proprio significato solo dallo sguardo soggettivo della melanconia: essi sono questo sguardo, annientato dai suoi prodotti, perché essi significano soltanto la sua cecità.[74]

Se, alla lettera, le riflessioni benjaminiane appena esposte si rivolgono propriamente al dramma barocco, esse risultano ancor più feconde se applicate ai rivolgimenti cui la forma allegorica va incontro nel corso del XX secolo. Già Lukács, nell'ampio paragrafo dell'*Estetica* dedicato ad *Allegoria e simbolo*, esaminando le posizioni benjaminiane sul tema non poteva che mettere in evidenza l'«affinità essenziale» che lega in un cortocircuito interpretativo «le ideologie

[71] Ivi, p. 97.

[72] W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 266.

[73] F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, cit., p. 99. Utile anche il riferimento a quest'ulteriore passo del *Dramma barocco tedesco*, cit., p. 265: «Proprio nell'ebbrezza dell'annientamento, là dove tutto quel che è terreno precipita in un ammasso di rovine, ciò che si svela non è tanto l'ideale dell'allegoria come abbassamento, quanto il suo limite. La perduta desolazione degli ossari, che troviamo come schema allegorico in infinite stampe e descrizioni dell'epoca, non è solo un'immagine dello squallore esistenziale. La caducità è in essa non tanto significata, rappresentata allegoricamente, quanto piuttosto offerta come allegoria, a sua volta significante. Come l'allegoria della resurrezione. Nei monumenti mortuari del Barocco – per una sorta di salto mortale all'indietro – la visione allegorica si capovolge in redenzione».

[74] Ivi, p. 266.

e arti moderne» con «il barocco e il romanticismo»[75]: pur attenendosi «piuttosto rigorosamente al tema storico scelto», l'analisi di Benjamin si orienta in realtà verso le innovazioni dell'arte avanguardista, così che «lo spirito di tutto il saggio va molto al di là» dei limiti prefissati, interpretando l'epoca barocca «in base ai bisogni ideologici e artistici di oggi»[76]. Significativamente, è proprio nel passo de *Il dramma barocco tedesco* poc'anzi citato che, secondo Lukács, si svelerebbe con maggiore chiarezza il vero oggetto del discorso benjaminiano, dando «l'impressione di veder cadere la maschera del barocco e apparire il teschio dell'avanguardia»[77]. Il brano in questione, tuttavia, viene ripreso e inserito da Lukács all'interno di un giudizio fondamentalmente negativo sulla letteratura d'avanguardia, le cui 'allegorie vuote' vengono lette nei termini di una resa nichilista alla crisi contemporanea, come espressione dell'«arrestarsi all'angoscia cieca e panica davanti alla realtà» manifestato da parte di tutti quegli scrittori novecenteschi genericamente accomunati dal critico sotto la categoria della «decadenza» e dell'assenza di «prospettiva»:

> L'angoscia, il timor panico di fronte al mondo reificato senza residui del capitalismo imperialistico [...] si rovescia dal soggetto nella sostanza, che rimane tuttavia, per forza di cose, una pseudosostanza soggettiva ipostatizzata, e l'immagine della deformazione si trasforma così in un'immagine deformata.[78]

Concordando con Benjamin nel leggere il «contrasto tra allegoria e simbolo» come l'esito del «necessario atteggiamento dell'uomo verso la realtà in cui vive»[79], Lukács vede tuttavia nelle opere dell'avanguardia il dilagare di un crescente «nonconformismo formale», riflesso stilistico dell'annullarsi della volontà di opporsi in maniera attiva allo «stato di cose presente» e dell'imporsi, per contro, di un processo di «negazione della realtà»:

> Secondo lo spirito dell'allegoria che sorge su questo terreno, questa contraddizione insolubile — e che non chiede affatto di essere risolta — si rispecchia nel nulla. Questa visione del mondo spinge per forza di cose verso l'allegoria. Infatti essa ispira una critica del mondo che consiste non nello scoprire, proclamare o smascherare i suoi nessi reali, di fatto latenti, ma, come abbiamo visto, nel negare la realtà in generale; tradotto in prassi artistica, ciò equivale a distruggere le forme di oggettività esistenti, quelle immediate e quelle ampiamente mediate. Che si tratti di cubismo o di futurismo, di surrealismo o di arte astratta, in

[75] G. Lukács, *Allegoria e simbolo*, in Id., *Estetica*, vol. II, trad di A. Marietti Solmi, F. Codino, Einaudi, Torino 1970, p. 1502.

[76] *Ibidem*.

[77] G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, in Id., *Scritti sul realismo*, vol. I, a cura di A. Casalegno, trad. di A. Casalegno, C. Cases, F. Codino, *et al.*, Einaudi, Torino 1977, p. 891.

[78] Ivi, p. 901.

[79] G. Lukács, *Allegoria e simbolo*, «Belfagor», 24, 2, 1969, p. 156.

ogni caso si compie la distruzione delle forme visibili e dell'oggettività essenziale che in esse opera.[80]

Il critico costruisce l'opposizione tra visione simbolica e visione allegorica sulla base delle due categorie dell'immanenza e della trascendenza. Nello specifico, egli vede nell'affermarsi dell'allegoria moderna il decisivo passaggio dall'espressione di una trascendenza «piena» e «religiosa», propria della classicità, a una trascendenza «vuota», che s'identifica con «il nulla stesso»; culmine di questo processo, secondo Lukács, è un «nichilismo estetico», ormai «diventato il fondamento del nuovo stile allegorico»[81] delle avanguardie novecentesche. Nel formulare una simile concezione, Lukács fa riferimento alla teoria allegorica di Benjamin; tuttavia, il critico ungherese non riconosce, in essa, «alcun significato critico, demistificatorio e in ultima analisi progressivo»[82]. Smarrendo la controparte positiva dell'allegoria benjaminiana, in cui alla «tendenza regressiva» si associa sempre, come complementare «rovesciamento dialettico», una «tendenza progressiva»[83], Lukács non coglie il portato principale di questa forma artistica della modernità. Se è vero che l'allegoria moderna «si configura come consapevolezza e rappresentazione della crisi», non va infatti dimenticato che essa si pone «anche come reazione»[84] allo stato di cose vigente, in virtù della sua capacità di strappare il velo alle illusioni che ci circondano:

> L'allegoria ha a che fare, proprio nel suo furore distruttivo, con l'eliminazione dell'apparenza illusoria che emana da ogni ordine dato, sia esso quello dell'arte o quello della vita, come apparenza di totalità o dell'organico, destinata a trasfigurarlo al fine di farlo apparire supportabile. È questa la tendenza progressiva dell'allegoria.[85]

Una dimostrazione particolarmente eloquente della distanza che separa la nozione di allegoria nell'interpretazione dei due critici si ha nel momento in cui poniamo a confronto il rispettivo giudizio formulato sull'opera di Franz Kafka. Per quanto le pagine dedicate da Lukács alla produzione kafkiana non manchino di osservazioni acute, il giudizio finale espresso dal pensatore ungherese è pur sempre di segno negativo; pur riconoscendo alla scrittura kafkiana una straordinaria capacità di selezionare i particolari, Lukács non può però ricomprenderle sotto la categoria principe del 'realismo': a un esame del 'contenuto poetico fondamentale', ossia della visione del mondo dell'autore, infatti, emerge nuovamente una teologia negativa, su cui si reggerebbe l'intero sistema narra-

[80] Ivi, p. 164.

[81] Ivi, pp. 161-162.

[82] R. Diodato, *Nota sul rapporto tra allegoria e analogia*, «Materiali di Estetica», 4, 1, 2017, p. 164.

[83] Ivi, pp. 164-165.

[84] G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Ledizioni, Milano 2018, p. 69.

[85] W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, a cura di G. Agamben, trad. di R. Solmi, A. Moscati, M. De Carolis, *et al.*, Einaudi, Torino 1986, p. 427.

tivo allestito dallo scrittore boemo. Il 'nulla' si rivela ancora una volta, nella visione lukácsiana, l'elemento sottostante la creazione artistica della modernità:

> Per quanto quindi Kafka si distingua, in tutti i mezzi espositivi, dalla maggior parte degli scrittori d'avanguardia, il principio essenziale della rappresentazione è tuttavia il medesimo: *il mondo come allegoria di un trascendente nulla*. Nei successori di Kafka queste distinzioni impallidiscono, anzi spariscono del tutto, e sorge un'avanguardia nichilista.[86]

E ancora, analizzando più da vicino le allegorie proprie dei romanzi e dei racconti kafkiani, Lukács vi legge «il riflesso *atemporale* di quel nulla, di quella trascendenza, che – non essendo –, deve determinare ogni essere»: «Il Dio di Kafka, i giudici superiori nel *Processo*, la vera amministrazione del *Castello*, rappresentano la trascendenza delle allegorie kafkiane: il nulla»[87].

La presenza continua, quasi endemica, dell'allegoria all'interno della scrittura narrativa di Kafka provocherebbe una «rottura dell'unità reale del mondo»[88], scindendo il piano del significante da quello del significato. Il principio allegorico moderno, secondo la lettura lukácsiana, fa sì che l'autore imponga «la propria visione soggettiva come essenza della realtà oggettiva», elevando a «concezione del mondo» il proprio «senso di impotenza», intensificato e trasposto in «una visione angosciosa, impressionante di ogni accadere mondano e della totale esposizione dell'uomo a questi orrori inesplicabili, impenetrabili e insuperabili»[89]. L'esperienza dell'«angoscia», della «paralisi», individuata da Lukács come fondamento dell'opera kafkiana, è ciò che la rende ai suoi occhi «un simbolo di tutta quest'arte moderna», «il concentrato di tutta l'arte decadente moderna»[90]. Lukács coglie indubbiamente nel segno quando definisce l'immaginazione kafkiana dominata dal sentimento dell'angoscia dell'individuo verso la realtà capitalistica, salvo poi non riuscire a sfruttare e porre in debita luce le potenzialità di *demistificazione* del reale contenute entro una simile costruzione artistica. Si veda, al riguardo, il commento di Tito Perlini, che perviene a un giudizio di segno radicalmente invertito:

> Lukács ha ragione: in Kafka il mondo appare come *allegoria di un trascendente nulla*; ma in ciò, proprio in ciò risiede la grandezza dello scrittore boemo e la forza di porsi come nostro contemporaneo. Privando la realtà delle coperture ideologiche di cui si ricopre, denudandola brutalmente, svelandola nel suo essere *degradazione* e *profonda miseria* e proiettando all'infinito quel *significato*, che solo un'ideologia mistificata può illudersi di ravvisare nella realtà stessa, Kafka riesce a comunicarci il senso di una *rottura prossima* o *in corso*.[91]

86 G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, cit., p. 901.

87 Ivi, p. 892.

88 Ivi, p. 901.

89 Ivi, p. 884.

90 *Ibidem*.

91 T. Perlini, *Utopia e prospettiva in Gyorgy Lukács*, Dedalo libri, Bari 1968, p. 217.

Il significato ultimo delle opere di Kafka risiede, paradossalmente, proprio nella loro assenza di significato: in ciò si può misurare pienamente, in tutte le sue implicazioni e nelle sue potenzialità critiche, la problematica nozione della 'allegoria vuota', che nel XX secolo raggiunge il suo culmine, denunciando l'indecifrabilità e le aporie dell'epoca moderna. Non solo, nei suoi testi, «*realtà* e *significato della realtà stessa* si biforcano», ma «la realtà viene scossa alla base, privata del suo fondamento»[92]; non può che conseguirne, parafrasando Luperini, un enorme conflitto delle interpretazioni[93]. Se nell'allegoria classica lo scioglimento dell'enigma risultava sin troppo evidente, grazie alla presenza di uno sventolante cartiglio che legava i due termini del processo segnico in una chiara corrispondenza biunivoca, ora il grado di complessità della significazione allegorica aumenta in misura esponenziale, consentendoci di avvicinare l'allegorizzato solo «attraverso una serie di supposizioni interpretative»[94]. La complessa natura dell'allegoria kafkiana, cui si deve la fascinazione della sua prosa, viene descritta da Adorno con particolare efficacia:

> Da nessuna parte, in Kafka traluce l'aura dell'idea infinita, da nessuna parte si dischiude l'orizzonte. Ogni proposizione è letterale, ogni proposizione è significante. Le due cose non sono fuse, come vorrebbe il simbolo, bensì separate da un abisso, e da questo abisso barbaglia il crudo raggio della fascinazione. La prosa di Kafka [...] persegue l'allegoria piuttosto che il simbolo. Benjamin l'ha giustamente definita parabola. [...] Si tratta di parabole di cui è stata sottratta la chiave; anche colui che cercasse di trasformare in chiave proprio questa circostanza, verrebbe indotto in errore, perché confonderebbe la tesi astratta dell'opera di Kafka, l'oscurità dell'esistenza, col suo contenuto sostanziale. Ogni proposizione dice: interpretami, ma nessuna tollera l'interpretazione.[95]

Spezzando «il rapporto contemplativo tra il testo e il lettore»[96], Kafka esprime, con la propria opera, «il bisogno di senso e, insieme, la distanza tragica da qualsiasi possibilità di afferrarlo e di trasmetterlo»[97]. Si precisa, a questo punto, il senso della problematica, complessa definizione benjaminiana dell'«allegoria

[92] Ivi, p. 214.

[93] R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2017, p. 305.

[94] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 177.

[95] T.W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, trad. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, p. 155.

[96] Ivi, p. 156; ma si veda anche, poco oltre, la seguente osservazione: «Attraverso la violenza con cui Kafka esige l'interpretazione, egli abolisce la distanza estetica. [...] Tra i presupposti di Kafka, quello per cui il rapporto contemplativo tra il testo e il lettore è radicalmente turbato non è certo il meno importante. I suoi testi implicano che tra essi e la loro vittima non sussista una distanza stabile, e che essi investano la dimensione affettiva del lettore a un punto tale che questi tema che il raccontato si avventi su di lui, come le locomotive sul pubblico nei recenti film tridimensionali. Questa aggressiva vicinanza fisica mette fuori gioco l'abitudine del lettore a identificarsi coi personaggi dei romanzi».

[97] R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, cit., p. 305.

vuota», come di un'allegoria che non solo ha smarrito la chiave, ma che, ancor più, sembra apparentemente rinunciare «alla propria stessa ragione, quella di esprimere un significato»[98]. Perso ogni «solido fondamento» in un mondo «svuotato dalla logica delle quantità e dei prezzi», l'allegoria mantiene però pur sempre, come si è cercato di mostrare in queste pagine, un'ineludibile funzione conoscitiva e critica, facendosi essa stessa denuncia della «svalutazione del Senso»[99] della società moderna. L'allegoria vuota si rivela, a un'attenta considerazione, il solo mezzo espressivo realmente efficace rimasto agli intellettuali per scoperchiare il disagio, la nevrosi esistenziale della realtà capitalistica.

Nella formula coniata da Benjamin non è dunque implicito alcun abbandono della capacità di incidenza storica dello strumento allegorico; né, tantomeno, essa induce ad autorizzare scivolamenti verso «una poetica della tautologia e del nichilismo»[100], secondo la lettura che ne è stata proposta da successive correnti teoriche, le quali, come ci si accinge a mostrare, si sono mosse piuttosto nella direzione contraria di una progressiva dispersione della carica corrosiva dell'allegoria moderna. Parimenti, nelle interpretazioni più recenti è stata spesso cancellata la stessa «valenza alternativa» dell'allegoria benjaminiana, nata in opposizione al simbolo, con conseguente effetto di «perdita dei maggiori effetti contrastivi»[101] della nozione stessa.

Tra le esperienze critiche che nel secondo Novecento hanno fatto maggiormente ricorso a una concezione dell'allegoria per così dire 'debole', nettamente spostata sul lato dell'interpretazione (per cui si dovrebbe parlare più propriamente di «*allegorisme*»[102]) e applicabile in misura più ampia all'atto stesso della lettura, si deve far riferimento ai due versanti, distinti ma contigui, dell'ermeneutica e del decostruzionismo, per poi soffermarsi in particolar modo sulla figura di Paul de Man. La significativa diffusione di un metodo allegorico in ambito esegetico si inserisce all'interno di un più generale «spostamento della filosofia verso i meccanismi della comprensione, a scapito dell'analisi della realtà materiale» che si verifica a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, legandosi ai «processi di ripresa funzionale dell'esperienza del soggetto»[103]. La comprensione dei significati del testo letterario dipende in misura sempre maggiore dai cambiamenti dell'orizzonte di ricezione:

98 *Ibidem*. Luperini si è servito in numerose occasioni della benjaminiana categoria dell'allegoria vuota, applicandola fruttuosamente a diversi autori del Novecento letterario italiano, tra cui, in particolare, Eugenio Montale.

99 F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 176.

100 F. Fortini, *Benjamin, l'allegoria, il postmoderno*, «Allegoria», 3, 7, 1991, p. 124.

101 F. Muzzioli, *Si fa presto a dire allegoria*, «Malacoda», 7, 5, 2021, <https://malacoda3.webnode.it/copia-di-si-fa-presto-a-dire-allegoria/> (03/2022).

102 Si veda a tal proposito M. Rustioni, *Tra processo e prodotto:* allegorisme *e allegoria*, in Id., *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., pp. 12-13.

103 Ivi, p. 105.

> Se la forma, in quanto totalità dotata di senso, raggiunge il suo pieno significato solo quando viene interpretata [...], è evidente che il dato artistico diviene suscettibile al meccanismo della domanda e della risposta, alla variazione della soggettività o dell'orizzonte storico. Tale orientamento teorico, elaborato da Gadamer in *Verità e metodo*, ha dato origine ad una serie di atteggiamenti critici che rinviano proprio all'allegoria, attorno alla quale vengono stabiliti i fondamenti di questa prassi estetica.[104]

Nelle pagine precedenti si è già avuto modo di richiamare il pensiero di H.G. Gadamer, che nel citato *Verità e metodo* (1960) si sofferma proprio sulla *Riabilitazione dell'allegoria*, impegnandosi nel dimostrare la fondamentale relatività dell'estetica simbolica, fondata sul culto del genio e dell'*Erlebnis*[105]. Alla luce di queste osservazioni, il discredito in cui era stata gettata l'allegoria sembra perdere di assolutezza; e tuttavia, nel successivo saggio *L'attualità del bello* (1977), trattando dell'arte moderna («bestia nera dell'ermeneutica», in quanto «non mediata dalla tradizione»[106]), Gadamer torna a esaltare una forma di opera letteraria autosufficiente e autosignificante, un'opera tale che «il contenuto del suo dire si trovi soltanto in se stessa»[107]. L'allegoria, «nelle sue modalità moderne e implicitamente politiche», viene così di nuovo «gentilmente messa alla porta»[108], accantonata, e, quando non rifiutata apertamente, quantomeno depotenziata e privata di ciò che la opponeva direttamente all'estetica simbolista.

Il più evidente tentativo di «erodere la politicità insita nel recupero»[109] della funzione allegorica originariamente promosso da Benjamin è portato avanti da Paul de Man, principale esponente del decostruzionismo americano, corrente in cui l'allegoria viene sì «accolta a braccia aperte e riabilitata, ma, come dire, spalmata dappertutto», perdendo di specificità e forza oppositiva, riassorbita all'interno di un metodo esegetico che sembra individuarla in qualsivoglia testo in cui si manifesti una qualche discrasia tra struttura grammaticale e struttura retorica, «anche "all'insaputa" o contro le intenzioni dell'autore»[110]. Fatto circolare

[104] *Ibidem*.

[105] H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 38: «La rigida contrapposizione tra i due concetti [...] diventa più elastica quando se ne mette in luce il legame con l'estetica del genio e dell'*Erlebnis*. Se già la riscoperta dell'arte barocca [...] e in particolare, negli ultimi decenni, quella della poesia barocca, e insieme le moderne ricerche della scienza dell'arte hanno condotto a una certa riabilitazione dell'allegoria, si può ora portare in luce lo sfondo teorico di questo processo. La base dell'estetica dell'Ottocento era la libertà dell'attività simbolizzatrice del sentimento. È però una base valida? Questa attività simbolizzatrice non è in verità ancora oggi limitata da una tradizione mitico-allegorica? Se si riconosce tutto questo, bisogna di nuovo pensare l'opposizione simbolo-allegoria come qualcosa di relativo, laddove essa appariva come assoluta nel quadro dei pregiudizi ispirati all'estetica dell'*Erlebnis*».

[106] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 215.

[107] H.G. Gadamer, *L'attualità del bello*, trad. e cura di R. Dottori, Marietti, Genova 1986, p. 41.

[108] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 216.

[109] Ivi, p. 215.

[110] Ivi, p. 216.

ovunque, «il termine stesso smarrisce le sue determinazioni tecniche», e, preda di «una galoppante inflazione», si vede così sottratto «sia il suo carattere di progetto, sia il carattere alternativo che le pratica moderna le aveva conferito».[111]

Ciò risulta evidente già nella rilettura di alcune componenti dell'allegoria compiuta da de Man, in cui è ben visibile l'influsso della lezione benjaminiana e, al tempo stesso, il progressivo e deciso allontanamento da essa[112]; si può prendere in esame, anzi tutto, un passaggio de *La retorica della cecità*, in cui il critico americano argomenta la differente estensione temporale dell'allegoria rispetto al simbolo:

> Nel mondo del simbolo diviene possibile per l'immagine coincidere con la sostanza, dal momento che la sostanza e la sua rappresentazione non differiscono nel loro essere ma solo nell'estensione: esse sono poste a totalità dello stesso insieme di categorie. Il loro rapporto è la simultaneità [...]. Mentre il simbolo postula la possibilità di una identità o identificazione, l'allegoria designa preventivamente, in relazione alla propria origine, una distanza e, rinunciando a ogni ontologia o desiderio di coincidenza, stabilisce il proprio linguaggio nel vuoto di questa differenza temporale.[113]

La temporalità progressiva dell'allegoria induce Paul de Man a esprimere una preferenza per tale forma d'espressione rispetto alla simultaneità propria del modo simbolico: mentre in quest'ultimo, infatti, «significante e significato s'implicano a vicenda e presuppongono una comune totalità»[114], nell'allegoria si realizza una scissione insanabile tra il livello letterale e quello figurale. Di conseguenza, se l'estetica simbolista si lega all'illusoria promessa di una pienezza del senso e alla garanzia di una verità immediatamente intuibile, il ragionamento allegorico postula per contro un reiterato, instancabile rinvio all'alterità – com'è proprio del suo etimo –, cosicché, «di rimando in rimando», potrebbe allontanare «all'infinito il momento della verità»[115]. L'allegoria viene dunque interpretata da Paul de Man come figura della ripetizione, in cui un segno si lega a quello successivo in una catena potenzialmente infinita:

[111] Ivi, p. 217.

[112] Per un confronto sul pensiero di de Man e Benjamin in merito alla forma allegorica, si rimanda almeno ai contributi di S. Knaller, *A Theory of Allegory beyond Walter Benjamin and Paul de Man. With Some Remarks on Allegory and Memory*, «The Germanic Review», 77, 2002, pp. 83-101, e A. Mirabile, *Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin in Paul de Man*, «German Studies Review», 35, 2, 2012, pp. 319-333, nonché al capitolo di R. Luperini, *È illeggibile l'allegoria? Tornando (da De Man) a Benjamin*, in Id., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, cit., pp. 36-48.

[113] P. de Man, *Allegorie della lettura*, Einaudi, trad. di E. Saccone, Torino 1997, pp. 263-264.

[114] R. Luperini, *Semantica e interpretazione*, in Id., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, cit., p. 45.

[115] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 177; e poco oltre: «Come l'ironia [...], nell'allegoria il significato è sempre doppio: secondo il modo di ragionare della decostruzione, se il significato non è uno, allora è zero; ecco perché l'allegoria è decostruttiva».

> Risulta necessario, se ci deve essere allegoria, che il segno allegorico faccia riferimento ad un altro segno che lo precede. Il significato cui dà luogo il segno allegorico può dunque consistere soltanto nella ripetizione (nel senso kierkegaardiano del termine) di un precedente segno, con il quale non può mai coincidere, dal momento che l'essenza stessa di questo segno precedente è di essere pura anteriorità.[116]

Tuttavia, svincolando la temporalità dell'allegoria «dai percorsi e dalle gerarchie storiche del significato» per considerarla unicamente come «una "pura" distanza di un segno da un segno antecedente»[117], si tende inevitabilmente verso un uso quanto mai generale e astorico di tale concetto, disperdendo l'opposizione tra esso e il simbolo, posti nuovamente, a ben vedere, sullo stesso piano di ineffabilità e assolutezza. Al contrario di Benjamin, in cui «la temporalità dell'allegoria non è mai "pura"»[118] ma sempre inscindibilmente collegata al piano della contingenza, nell'interpretazione fornita da Paul de Man tale modo espressivo appare privo di effettive istanze storico-politiche, evaporando nello statuto di un'astratta convenzionalità segnica.

Pur essendo uno dei critici ad aver attribuito, dopo Benjamin, maggior importanza alla nozione di allegoria, ponendola al centro della propria riflessione, de Man la considera infatti «dal punto di vista assoluto di un'astratta epistemologia»[119] e di un'ontologia del linguaggio. Il sistema teorico del decostruzionista americano si regge sulla messa in questione dei rapporti tra il piano della 'retorica' e il piano della 'grammatica', o, in altri termini, fra 'poetica' ed 'ermeneutica':

> Quando si fa della poetica, si ha a che fare con la stilistica o con la descrizione del modo in cui un'opera significa. Il problema è se queste due attività sono complementari, se si può dare conto dell'opera nella sua interezza facendo ermeneutica e poetica nello stesso tempo. L'esperienza di questo tentativo dimostra che non è il caso d'insistervi. Quando si cerca di raggiungere tale complementarietà, la poetica dà sempre congedo e ciò che in realtà si fa è sempre dell'ermeneutica [...]. Le due attività non sono complementari e possono essere mutualmente esclusive.[120]

Tra i due livelli della «struttura grammaticale» e della «struttura retorica» de Man individua un insanabile sfasamento, una discrasia che invalida l'operazione della comprensione testuale e compromette la stessa leggibilità dell'opera letteraria. Oltre che essere inconciliabili, enunciato letterale ed enunciato

[116] P. de Man, *Allegorie della lettura*, cit., p. 265.

[117] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 177.

[118] *Ibidem*.

[119] R. Luperini, *Semantica e interpretazione*, in Id., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, cit., p. 48.

[120] P. de Man, *Cecità e visione: linguaggio letterario e critica contemporanea*, trad. di E. Saccone, Liguori, Napoli 1975, pp. 87-88.

figurativo si annullano l'un l'altro, rendendo l'atto della lettura «un processo negativo»[121] in cui il tentativo di afferrare il significato richiederebbe una «decodificazione grammaticale», la quale viene tuttavia prontamente e continuamente «dissolta dalla retorica». Esaminando un passo di *Du coté de chez Swann*, de Man mostra ad esempio come la retorica testuale smentisca il significato letterale, dal momento che l'affermazione della superiorità della metafora rispetto alla metonimia viene condotta da Proust proprio attraverso strutture metonimiche, in un'irrisolvibile contraddizione interna che mina l'attendibilità del contenuto testuale inteso in prima battuta. L'«interferenza» e la «mutua negazione» tra i due piani – per cui «un'allegoria letta secondo il livello retorico viene decostruita, e cioè smentita, se letta letteralmente»[122] – non possono che condurre ai principi dell'indecidibilità testuale e dell'illeggibilità dell'allegoria.

De Man si mostra dunque fedele alla tesi per cui «quello che io significo è sovvertito dal modo in cui lo significo»[123], o viceversa, applicata nelle letture decostruttive di *Allegories of Reading* con un rigore e una coerenza tali da sfociare diverse volte nella capziosità e nell'esercizio sofistico. Il testo letterario, nelle interpretazioni allegoriche proposte dal critico, cessa di essere inteso come «una totalità monadica», non potendo più «significare nel suo insieme» bensì proprio nella sua «mancata coincidenza dei piani»[124]. De Man scava tra le fratture e «le dissomiglianze del testo da sé»[125], fino al punto di rendere inconsistente l'oggetto dell'esercizio ermeneutico: intimamente contraddittoria e incoerente, l'opera letteraria «può essere e non essere»:

> Un testo letterario non è un evento fenomenico cui possa essere garantita qualche forma di esistenza positiva, come un fatto di natura o un atto della mente. Esso non conduce ad alcuna percezione trascendentale, a nessuna intuizione o conoscenza, ma solo sollecita una comprensione che deve restare immanente, perché pone il problema della sua intelligibilità nei suoi propri termini.[126]

Come campione esemplificativo del meccanismo allegorico demaniano, si può fare riferimento all'analisi del verso conclusivo della celebre *Among School Children* di Yeats («*How can we know the dancer from the dance?*»), generalmente inteso come una domanda retorica a testimonianza dell'unità inscindibile

[121] *Ibidem*.

[122] R. Luperini, *Semantica e interpretazione*, in Id., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, cit., p. 41.

[123] P. de Man, *Allegorie della lettura*, cit., p. 87.

[124] S. Ferri, *Allegorie della lettura di Paul De Man*, «Testo e Senso», 2, 1999, p. 166.

[125] *Ibidem*.

[126] P. de Man, *Allegorie della lettura*, cit., p. 89. Si veda anche M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 107: «Ad un esame delle sue parti, la teoria letteraria di de Man si muove sul crinale di un paradosso: riuscire a parlare di un testo ritenuto inesistente». L'approccio al testo letterario adottato dal critico americano si mostra dunque «al limite del nichilismo»: «se i segni non esistono in quanto tali, ma sono percezioni, altrettanto si può dire del testo e ciò che viene messo in discussione è proprio la sua esistenza materiale» (*ibidem*).

di segno e significato propria dell'estetica simbolista. Se, tuttavia, applichiamo le premesse metodologiche del decostruzionismo, siamo autorizzati a leggere il verso in questione in senso letterale; il risultato, in questo caso, «non sarà il simbolo bensì l'allegoria»:

> L'intero schema imposto dalla prima lettura può venire sconvolto o decostruito dalla seconda lettura in cui il verso finale viene letto letteralmente come se volessimo dire che la danzatrice e la danza non sono la stessa cosa; allora potrebbe essere utile o forse assolutamente necessario separarle [...]. Ma ciò sostituirà la lettura di ogni dettaglio simbolico con un'interpretazione divergente [...]. Questo accenno dovrebbe essere sufficiente a far pensare che due letture totalmente coerenti ma assolutamente incompatibili possono appoggiarsi l'una all'altra sulla base di un solo verso, la cui modalità retorica trasforma il tono e il modo dell'intera poesia. Né tanto meno si può dire [...] che la poesia contenga semplicemente due significati che coesistono l'uno a fianco dell'altro. Le due letture devono semplicemente scontrarsi in un confronto diretto, perché una lettura rappresenta esattamente l'errore che l'altra denuncia e deve essere annullata da quella. Né possiamo in alcun modo decidere a quale delle due letture dare la priorità: nessuna può esistere senza l'altra.[127]

La lettura suggerita da de Man appare in questo caso decisamente forzata, non sussistendo, a rigore, alcuna reale opposizione tra enunciato grammaticale ed enunciato retorico: il verso discusso rimanda sempre, anche qualora fosse inteso in maniera letterale, alla difficoltà oggettiva di realizzare l'operazione del distinguere, del separare la danzatrice dalla danza, e non a «un'urgenza soggettiva» come suggerito dal critico. Pur volendo ammettere la possibilità di uno scontro tra le due letture, a risultare contestabile è la tesi conclusiva dell'indecidibilità delle interpretazioni: come ben evidenziato da Luperini, nella «realtà pragmatica della comunicazione è errata qualsiasi interpretazione che non tenga conto del contesto» e, «più precisamente, nel caso di un testo poetico, della sua contestualità organica»[128]. La stessa «organizzazione semantica del testo», così come «il confronto fra microtesto e macrotesto e fra la poesia in questione e il contesto culturale dell'autore»[129], guidano il lettore nella scelta del significato corretto implicito nelle parole di Yeats, autorizzando l'attribuzione di una priorità a una delle due letture. La tesi demaniana per cui il testo consentirebbe interpretazioni mutualmente esclusive, auto-decostruendosi continuamente, può sussistere «solo isolando e assolutizzando la domanda finale» del brano

[127] P. de Man, *Allegorie della lettura*, cit., pp. 90-91.

[128] R. Luperini, *Semantica e interpretazione*, in Id., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, cit., p. 43. Si avrà modo di soffermarsi nuovamente, e con maggior spazio, sulla nozione di 'contestualità organica' nel successivo capitolo di questo volume, facendo riferimento alla *Critica del gusto* di Galvano della Volpe.

[129] Ivi, p. 44.

di Yeats, ponendosi dunque dal punto di vista astratto di «un'ontologia del linguaggio» e non da «quello concreto della pratica comunicativa»[130].

La presunta impossibilità di formulare un giudizio «in termini di verità e di errore» fa sì che ogni opera narrativa, nella teoria di de Man, risulti di fatto illeggibile, «prigioniera di un complicato *double bind*»[131]; processo che, d'altra parte, nota Luperini, dovrebbe coinvolgere parimenti l'atto dell'esegesi, comportando, «come unico atto coerente, il silenzio, la sospensione stessa della critica»[132]. Il sistema proposto muove, a ben vedere, da una radicale messa in discussione non solo e non tanto dell'incapacità del linguaggio letterario di «significare in modo univoco»: «è chiamata in causa, piuttosto, l'ambiguità stessa della scrittura linguistica che, nascosta o poco evidente nell'uso quotidiano del linguaggio, emerge con forza nel testo letterario e ne è, anzi, costitutiva»[133]. In ciò egli si discosta notevolmente dalla lezione di Benjamin, in cui non vengono mai meno, invece, la consapevolezza della convenzionalità che è alla base dell'atto linguistico e letterario, da un lato, e la coscienza dell'«atto di responsabilità storica implicito nell'attribuzione del significato e del giudizio»[134], dall'altro. «La finitezza e la mondanità dell'allegoria» moderna, così com'è teorizzata da Benjamin, in ultima analisi comportano e salvaguardano «anche la sua leggibilità»[135].

L'allegoria demaniana sconta, in ultima analisi, il peso di un approccio intellettuale tendente verso il nichilismo, che trascura il versante materialistico della «produzione sociale di senso»; il critico decostruzionista finisce, così, «per restare prigioniero proprio di quell'orizzonte "essenzialistico" che vorrebbe contestare, nonché della logica del simbolo che pure vorrebbe rifiutare»:

> Il totale nichilismo di de Man non è che il rovescio del sogno romantico di una perduta totalità originaria, il risvolto nostalgico di una pienezza di cui ci si ostina a considerare le macerie.[136]

Viene a mancare, nella «concezione aporetica dell'indecidibilità di de Man» la fondamentale «tensione dialettica»[137] insita nell'allegoria di matrice benjaminiana; nell'assoluto dominio del linguaggio e della retorica si diluisce e si

[130] Ivi, p. 45.

[131] P. de Man, *Allegorie della lettura*, cit., p. 92.

[132] R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 38. Luperini sottolinea la presenza, nel sistema di pensiero demaniano, di una disgiunzione insanabile tra la «dimensione epistemologica» e la «dimensione etico-pratica», «quasi non fosse possibile considerare, da un punto di vista etimologico, la natura pragmatica del linguaggio».

[133] S. Ferri, *Allegorie della lettura di Paul De Man*, cit., p. 165.

[134] R. Luperini, *Semantica e interpretazione*, in Id., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, cit., p. 48.

[135] *Ibidem*.

[136] Ivi, p. 40.

[137] P. Zublena, *La retorica di Paul de Man*, «Between», 4, 7, 2014, p. 7.

perde, con le conseguenze sopra esposte, la contraddizione tra gli opposti «da cui nascono la storia e il progresso»[138].

Dopo aver esaminato alcune tra le modalità attraverso cui la lezione benjaminiana è stata recepita e al contempo depotenziata, occorre precisare come l'«effetto smaterializzante» appena osservato, dovuto in ultima analisi alla rimozione della «coscienza storica»[139], non sia tuttavia condiviso in egual modo dal vasto ed eterogeneo fronte dell'ermeneutica e della teoria della ricezione. Una parte della critica, infatti, è rimasta fedele all'esigenza d'intrattenere e mantenere «una dialettica con il testo, inteso come prodotto storico e ideologico di una determinata epoca, da mettere in relazione con la pluralità degli orizzonti interpretativi»[140]. È il caso, tra gli altri, di Hans Robert Jauss, il quale, nel saggio *Tempo e ricordo nella Recherche di Marcel Proust,* adotta un approccio che, pur privilegiando un «costante rapporto tra il testo e l'interprete», «nulla ha da spartire con il nichilismo veicolato dalla critica decostruzionista»[141].

Nel capitolo che segue, in particolare, si avrà modo di ripercorrere e valutare l'affermarsi, in seno alla critica italiana del secondo Novecento, di una tendenza di orientamento materialistico, volta a rilanciare un uso della funzione allegorica nettamente connotato in senso oppositivo e antagonista; in tale contesto, come si vedrà, la determinazione storico-politica dell'allegoria benjaminiana non viene meno, ma risulta al contrario intensificata, difendendo l'uso moderno di tale nozione «dalla sua stessa ritrovata fortuna, rivendicando i suoi tratti specifici, anti-egemonici e intenzionalmente destrutturanti»[142].

[138] Ivi, p. 13. Su questo fondamentale «deficit di dialettica» della concezione demaniana dell'allegoria insiste anche l'importante contributo di G. Mazzoni, *La saggezza e l'ironia. Su «Allegorie della lettura» di Paul de Man*, «Allegoria», 11, 31, 1999, pp. 23-42.

[139] M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 109.

[140] *Ibidem*.

[141] Ivi, p. 111.

[142] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 123.

CAPITOLO II

Il dibattito critico italiano del secondo Novecento e la *funzione allegorica*

1. Un discorso interno all'opera: la neoavanguardia italiana e il recupero dell'allegoria

Dopo aver brevemente discusso le possibili valenze della nozione di allegoria moderna, ci si volge ora verso l'ambito più specifico dell'elaborazione critico-teorica sullo strumento allegorico, e dell'annesso dibattito, sviluppatosi in Italia nel corso del secondo Novecento. Il progressivo restringimento del campo d'analisi attuato in queste pagine consente di evidenziare le specificità e i contributi inediti della teorizzazione italiana sull'allegoria, considerata in una sequenza di momenti storico-letterari che risultano particolarmente produttivi e significativi[1]. Il discorso, pertanto, procederà seguendo il naturale andamento crono-

[1] Tali momenti, come precisato nella *Premessa* al presente volume, possono essere schematicamente individuati negli ambiti dello sperimentalismo e della neoavanguardia degli anni Sessanta, e del successivo affermarsi della cosiddetta 'Terza ondata' o 'neo-neoavanguardia'. Al fine, tuttavia, di non escludere dal discorso «non soltanto gli "eretici", ma anche i singoli non iscritti a nessun movimento», si potrebbero adottare classificazioni dotate di «maggiore flessibilità» e maggiormente inclusive, quali quelle, suggerite da Francesco Muzzioli, di «modernità radicale (contrapposta alla moderazione del postmoderno)», o, ancor più, quella di «letteratura di ricerca»: «nozione meno pretenziosa, ma pur sempre dotata di contrapposizione: ricerca contro mancanza di ricerca, contro l'abitudine, il senso comune; "ricerca", in fondo, sarebbe sempre proveniente dall'ambito scientifico, da quel "laboratorio" che in letteratura significa interscambio intellettuale contrapposto all'idea squisitamente emotiva e individuale» (F. Muzzioli, *Piccolo dizionario dell'alternativa letteraria*, ABEditore, Milano 2014, p. 39). Pur tenendo ben fermi i campi d'indagine sovra elencati,

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, elisa.caporiccio@unifi.it, 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

logico degli eventi, ripercorrendo i principali snodi attraverso cui la riflessione in merito all'allegoria – insieme alle altre nozioni da essa implicate – transita e penetra, a un tempo, nella *critica* e nella *pratica* letteraria italiana. Tra questi due ambiti, come vedremo, si registra una certa sfasatura temporale: attraverso una serie di fasi tra loro distinte, eppure accomunate da precise concezioni e posture intellettuali di fondo, la riflessione sulle potenzialità di una scrittura allegorica conosce, nel panorama italiano, diversi gradi e livelli di consapevolezza.

Nella sua analisi storico-critica del vario alternarsi del paradigma simbolico e del paradigma allegorico nella letteratura novecentesca, Romano Luperini osserva autorevolmente come «la tradizione del simbolismo e del post-simbolismo» sia stata progressivamente «messa in discussione», a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, da diversi fronti e secondo differenti modalità:

> Da parte dei poeti di «Officina» ci fu la scelta del poemetto in chiave prosastico-narrativa e "antinovecentista" (come allora si diceva); poi furono i Novissimi a optare per una linea "bassa" e oggettuale, giocando sullo straniamento ironico e rifiutando il "poetico". Si respingeva, in entrambi i casi, la pratica lirico-simbolica fondata su una concezione orfica della poesia come rivelazione della verità.[2]

Si assiste, dunque, a un progressivo esaurimento delle poetiche simboliste, con il parallelo imporsi di una poesia *in re*, calata nella dimensione concreta e materiale della realtà. Un impulso considerevole in tale direzione proviene dall'operato di Luciano Anceschi, sostenitore, attraverso le pagine de «il verri», di una scrittura in grado di valorizzare la dimensione 'oggettuale' e allegorica del testo. Il suo ruolo, d'altronde, appare quanto mai fondamentale se consideriamo la sua capacità d'indirizzare verso una nuova pratica letteraria, libera dal generale lirismo della poesia europea, il futuro gruppo dei Novissimi[3]. Sull'impostazione neo-fenomenologica della rivista anceschiana viene infatti a stratificarsi «una prospettiva materialistica», avente l'obiettivo di «portare la scrittura a contatto col reale»[4], in anni in cui assumeva importanza cruciale la ridefinizione del rapporto tra soggetto e oggetto: sforzandosi di uscire dalle secche del neorealismo e rifiutando ogni naturalismo di ritorno, così come ogni residuo di stampo idealistico, «il verri» diffonde «una poetica che accetta la scissione tra cose e

onde evitare un'analisi dispersiva ed eccessivamente eterogenea, la definizione di 'letteratura di ricerca' ha il pregio di raccogliere intorno a sé e alla comune concezione antagonistica del fatto letterario esperienze molteplici, estendendosi anche a quelle proposte che altrimenti risulterebbero poste in second'ordine.

2 R. Luperini, *Oltre la tradizione simbolista*, in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Manni Editori, Lecce 1990, p. 64.

3 Una simile operazione è resa possibile soprattutto attraverso il recupero dell'esperienza di Eliot e Pound – con le indicazioni di oggettualità e impersonalità in essa contenute –, pioneristicamente promosso da Anceschi. Su tali questioni, qui solo brevemente accennate, si rimanda allo studio di T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze University Press, Firenze 2007, che ricostruisce attentamente l'istituzione e l'evoluzione di una 'poetica degli oggetti' nella poesia italiana del secondo Novecento.

4 Ivi, p. 96.

parole, tra significato e significante, interpretando la parola reificata quale allegoria dell'oggetto»[5]. All'interno della rivista viene rilanciato «un realismo che supera la natura trascendente del simbolo», in posizione di aperta polemica contro «il logocentrismo delle poetiche della parola»:

> Tale poesia, materialista e antilirica, liberata dal dominio affettivo che gli oggetti esercitano sul soggetto, si struttura in reti di segni dove l'integrazione di significante e significato è usata contro l'economia del senso e in funzione del principio della realtà. L'allegoria evidenzia la temporalità legata alla contingenza, richiamando il linguaggio alla convenzionalità, alla non coincidenza tra parole e cose (il rapporto fra segno e significato, registrando la frattura epistemologica, si fa discontinuo) esprimendo il "contenuto di realtà" della storia. Nella poetica de «il verri» l'allegoria diventa strumento di contestazione del sistema di valori simbolici della cultura borghese.[6]

L'appello di Anceschi viene accolto con particolare entusiasmo da Edoardo Sanguineti, il quale vi risponde «tanto nei modi di una poesia novissima, con *Laborintus*, quanto nei modi di una nuovissima critica, con *Interpretazione di Malebolge*»[7]. Merita di essere segnalato, in particolare, l'intervento *A proposito del «verri»*[8], pubblicato nel 1960, in cui Sanguineti ripercorre l'evoluzione di una 'poetica degli oggetti' nel coevo scenario letterario, definendo i contorni di una battaglia contro «le frontiere del poetese»[9]. Pur riconoscendo ad Anceschi un ruolo essenziale nello sviluppo della poesia del secondo Novecento italiano, Sanguineti spinge il proprio tentativo di rinnovamento delle istituzioni letterarie ancora oltre, e lo direziona nel segno di una contestazione anarchica, che decreta la fine di ogni residua possibilità di un'estetica simbolica:

> Quello che importa, secondo la mia tesi, è che la cultura moderna è una cultura anarchica, di rifiuto delle idee dominanti, da destra o da sinistra. Allora uno può essere Pound, o Marinetti, ma avere la stessa funzione di modificare le cose, attraverso il rifiuto di una visione patetica, ottimistica, del mondo. [...] Per cui finisce ogni illusione: viene strappato il velo, come nella prima pagina del Manifesto. Quindi: *fine del simbolico, dell'oggetto simbolico*.[10]

La poetica dell'oggetto viene pertanto notevolmente rielaborata da Sanguineti, «alla luce dello straniamento brechtiano»[11] e soprattutto attraverso l'as-

[5] Ivi, p. 99.

[6] Ivi, p. 100.

[7] Ivi, p. 34.

[8] E. Sanguineti, *A proposito del «verri»*, «I problemi di Ulisse», 38, 1960, pp. 97-100.

[9] E. Sanguineti, *Il plurilinguismo nelle scritture novecentesche*, in Id., *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000, p. 294.

[10] Il brano è tratto da un'intervista rilasciata da Edoardo Sanguineti a Tommaso Lisa (Bologna, 12 dicembre 2005), raccolta in T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 303.

[11] Ivi, p. 283.

similazione della lezione benjaminiana. All'atteggiamento anceschiano di pur sempre moderata apertura verso una nuova stagione culturale, nel tentativo di salvaguardare una continuità con la tradizione 'novecentesca', Sanguineti oppone una visione di dirompente rottura[12]. Significativamente, il distacco tra le due posizioni si può misurare proprio nel diverso valore attribuito all'allegoria:

> È forse proprio qui il divorzio con la poetica di Anceschi dell'"oggetto e simbolo". Anceschi aiuta sì il passaggio da una dimensione *simbolica* a una *allegorica*, ma bisogna stare molto attenti al dizionario. [...] In Anceschi le cose sono più complicate, perché lui ha attraversato l'esperienza ermetica, perché quando lui dice *simbolismo*, in sostanza "tende" al simbolismo. E qui è la storia del «verri»: Anceschi non vuole fare una nuova avanguardia. Però arriva una banda di giovani, che non si conoscono – Balestrini, Porta, Giuliani, Pagliarani – ma che si incontrano sulle pagine del «verri». Anceschi è un moderato, «il verri» non è una rivista d'avanguardia, ma a mano a mano lo diventa, e il 1961 è l'anno fatale.[13]

L'indicazione dell'allegoria, dunque, guadagna costantemente terreno, trovando poi larga applicazione nell'ambito della neoavanguardia italiana degli anni Sessanta e Settanta, specialmente nel versante della produzione narrativa.

La critica si è soffermata in più occasioni sul rapporto biunivoco esistente tra queste due esperienze: l'avanguardia, afferma Luperini, sembra infatti «*portare in sé* l'allegoria» come suo dato costitutivo e implicito, interpretandola «come opposizione dialettica all'organicità del simbolo» e «optando per una poetica della distonia contro una della sintonia»[14]. Con maggior esattezza, la ripresa dell'ondata avanguardistica risulta connessa con la ripresa dell'allegoria *secondo la lezione benjaminiana,* come evidenziato in più occasioni da Francesco Muzzioli[15]. A motivare il legame tra neoavanguardia e allegoria è in primo luogo il parallelismo esistente tra quest'ultima e la forma di merce, illustrato da Benjamin nei suoi studi su Baudelaire e debitamente ricordato da Edoardo Sanguineti nel fondamentale *Sopra l'avanguardia*, pubblicato su «il verri» nel dicembre 1963:

> L'etimologia strutturale dell'avanguardia è stata perfettamente additata da Benjamin nella sua descrizione del contegno di Baudelaire sul mercato letterario

[12] Non a caso, quando nel 1969 Sanguineti affida all'antologia *Poesia italiana del Novecento* il suo personale 'anti-canone' del Novecento, Anceschi ne critica l'«impazienza», l'eccessiva perentorietà e il dogmatismo delle posizioni (L. Anceschi, *Di un'antologia impaziente*, «il verri», 33-34, 1970, pp. 148-154).

[13] E. Sanguineti, intervista rilasciata a Tommaso Lisa (Bologna, 12 dicembre 2005), in T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Tommaso Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 303.

[14] R. Luperini, *I pesci rossi, l'acquario e una letteratura della lateralità*, in A.G. D'Oria (a cura di), *Gruppo '93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa*, Manni Editori, Lecce 1993, p. 16; il corsivo è mio.

[15] Oltre al già citato *Materiali intorno all'allegoria*, utili considerazioni sono svolte anche nel volume, dedicato specificamente alla neoavanguardia italiana, *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Odradek, Roma 2013.

(*Angelus novus*, pp. 129-138 ecc.): la prostituzione ineluttabile del poeta, in relazione al mercato come istanza oggettiva, e al prodotto artistico come merce.[16]

La citazione e il commento, già a questa altezza, del passo benjaminiano, mostrano come Sanguineti fosse non solo a conoscenza delle opere del critico tedesco, ma ne avesse interiorizzato i principi di fondo, in una condivisione d'orizzonti interpretativi che genera analisi critico-letterarie dallo straordinario acume. Il ruolo di primaria importanza rivestito dal pensiero di Walter Benjamin nello svilupparsi della riflessione sull'allegoria in seno alla critica letteraria italiana del secondo Novecento induce a considerare con la dovuta attenzione le diverse fasi della sua ricezione; converrà dunque aprire una digressione che chiarisca l'influenza esercitata dalla lezione benjaminiana sulla neoavanguardia italiana degli anni Sessanta e inizio anni Settanta[17].

Proprio la silloge menzionata da Sanguineti, ospitante una selezione delle *Schriften*[18] e pubblicata solo un anno prima, nel 1962, aveva segnato l'avvio, da parte della casa editrice Einaudi, di un'opera di traduzione e conseguente diffusione in lingua italiana dell'eterogeneo *corpus* benjaminiano[19]. Tuttavia, l'iniziativa d'introdurre nella nostra cultura il pensiero di Benjamin, «un autore

[16] E. Sanguineti, *Sopra l'avanguardia*, «il verri», 11, 1963, pp. 15-19; ora in E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001, p. 55.

[17] Il discorso, data la sua estensione cronologica, proseguirà anche nel paragrafo successivo, in relazione all'esplodere del dibattito sull'opera di Benjamin e sull'allegoria nella critica letteraria italiana degli anni Ottanta.

[18] L'antologia del '62 (W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. e cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962) comprendeva i saggi *Per la critica della violenza, Destino e carattere, Il compiuto del traduttore, Sulla lingua in generale e sulla lingua per l'uomo, Sulla facoltà mimetica, Tesi di filosofia della storia, Di alcuni motivi in Baudelaire, Parco centrale, Parigi Capitale del XIX secolo, Le affinità elettive, Il narratore* e *Franz Kafka*.

[19] La traduzione e divulgazione degli scritti benjaminiani proseguirà, sempre per la casa editrice torinese, con l'uscita nel 1966 de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (tradotto da E. Filippini e accompagnato da una prefazione di C. Cases), per poi snodarsi soprattutto lungo il decennio successivo, ricco di importanti aggiunte bibliografiche (tra cui: *Il dramma barocco tedesco*, trad. di E. Filippini, con un'appendice di C. Cases, 1971; *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. di A. Marietti, nota di C. Cases, 1973; *Infanzia berlinese*, trad. di Marisa Bertolini, a cura di G. Davico Bonino, 1973; *Sull'hashish*, trad. e nota di G. Backhaus, 1976; *Lettere 1913-1940*, trad. parziale di A. Marietti, G. Backhaus, 1978). Bisognerà infine attendere gli anni Ottanta per assistere, con il volume *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918* delle *Opere di Walter Benjamin* (a cura di G. Agamben), a un primo tentativo di sistematizzazione del *corpus*. Tale progetto, interrottosi nel 1993, è stato ripreso da Einaudi nel 2000, con la pubblicazione delle *Opere complete* di Walter Benjamin a cura di E. Ganni. Per un elenco esaustivo delle opere benjaminiane tradotte in Italia tra gli anni Sessanta-Ottanta (includendo anche quelle pubblicazioni minori comparse su rivista), si rimanda alle rassegne bibliografiche messe a punto da R. Gavagna, *Benjamin in Italia. Bibliografia italiana 1956-80,* Sansoni, Firenze 1982, e E. Greblo, *Nota bibliografica. Benjamin oggi in Italia*, «Aut Aut», 189-190, 1982, pp. 269-272, nonché alla dettagliata bibliografia primaria e secondaria che chiude la monografia di Fabrizio Desideri e Massimo Baldi (*Benjamin*, cit.).

di cui in Italia, al di fuori dei germanisti, non era giunta alcuna eco»[20], rischiava d'imbattersi in non poche difficoltà e fraintendimenti, andando incontro a letture riduttive e funzionali a logiche preesistenti, come ben testimoniato dalla discussa introduzione ad *Angelus Novus,* redatta da Renato Solmi sul finire del 1959. Solmi, che dell'antologia era in primo luogo traduttore, si fece senza dubbio carico «d'un compito non agevole», dovendo presentare per la prima volta «un autore "proto-francofortese", del quale erano disponibili solo alcuni scritti che lasciavano appena intuire la presenza di un impianto teoretico unitario»[21]. Nonostante l'apprezzabile sforzo d'illuminare i contorni di una figura, quale è quella di Benjamin, che difficilmente «si presta alla definizione e alla collocazione critica»[22], il saggio in questione risente di un'impostazione lukácsiana di fondo, indagando la produzione benjaminiana attraverso la lente della categoria della 'prospettiva', e non riuscendo, di conseguenza, a esprimere un giudizio finale di segno positivo[23]. L'atteggiamento mostrato in quest'occasione da Solmi riflette una situazione largamente condivisa dai critici e dagli interpreti appartenenti all'area marxista italiana degli anni Sessanta, ambiente intellettuale in cui l'egemonia lukácsiana, ancora indiscussa, non poteva che predeterminare la ricezione di Benjamin; come giustamente evidenziato da Riccardo Gavagna, in questo «raffronto obbligato» il pensiero del critico berlinese era costretto «a formarsi nell'unico spazio ammesso alla pensabilità»: «quello opposto alle posizioni di Lukács, quasi Benjamin non potesse recitare altro ruolo che quello di antagonista»[24].

[20] G. De Michele, *Tiri Mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, Mimesis, Milano 2000, pp. 44-45; di seguito viene precisato come «anche nell'ambito degli studiosi di letteratura tedesca la conoscenza di Benjamin era riservata a quelli che, come Cases o Fortini, si occupavano delle opere di Brecht, o tutt'al più a qualche attento studioso di Lukács». Lo studio di Girolamo De Michele costituisce uno strumento fondamentale per ricostruire i rapporti tra l'opera di Walter Benjamin e la sua prima ricezione italiana, cui si può affiancare la più sintetica *Introduzione* anteposta da Riccardo Gavagna alla rassegna *Benjamin in Italia. Bibliografia italiana 1956-80*, cit., pp. 1-26.

[21] G. De Michele, *Tiri Mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, cit., p. 45. De Michele, inoltre, registra come «l'etichetta francofortese sopra le opere di Benjamin» costituisca «un dato caratteristico della prima ricezione italiana» (ivi, p. 67).

[22] R. Solmi, *Introduzione*, in W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., p. I; lo stesso giudizio è espresso da Elvio Fachinelli, che descrive Benjamin come «una figura ramificata, controversa, che sfugge sempre, in una sua parte variabile, ad una illuminazione totale. Una parte rimane sempre in ombra» (E. Fachinelli, *Quando Benjamin non ebbe «più nulla da dire»*, «Quaderni piacentini», 1, 1981, p. 81).

[23] Si veda, al riguardo, la ricostruzione di C. Cases, *Imparare dal nemico*, «alfabeta», 4, 38-39, 1982, pp. 4-5, che si colloca all'interno della discussione 'Benjamin, oggi', con Giorgio Agamben e Gianni Vattimo, ospitata dalla rivista.

[24] R. Gavagna, *Benjamin in Italia. Bibliografia italiana 1956-80*, cit., pp. 5-6; tanto più che, aggiunge Gavagna poco oltre «dal Benjamin di Solmi non ci si discosterà se non quando verranno prese le distanze da Lukács»: per lungo tempo, piuttosto che «interrogare la genesi delle categorie benjaminiane per renderne l'intelligenza svincolata dall'opposizione a Lukács», nella critica italiana «si procedeva a riabilitare il Benjamin di Solmi».

Se, dunque, la prima fase della ricezione italiana di Benjamin eredita «un'interpretazione costruita in forma antinomica a Lukács»[25], tracciando del berlinese «un ritratto indiretto»[26], essa si polarizza, com'era naturale, intorno al dibattito sullo storicismo. Nel saggio di Solmi, il confronto tra il sistema di pensiero benjaminiano e quello lukacsiano poggia, in ultima analisi, sulle opposte categorie attraverso cui leggere e interpretare il corso della storia, in un'antitesi fra i concetti di 'continuità' e 'discontinuità'. Un altro aspetto centrale attorno al quale la critica italiana si focalizza, quasi irrigidendosi nella riproposizione di opposte letture, è costituito dall'irrisolta compresenza, nel sistema di pensiero benjaminiano, di una componente teologico-messianica e di una componente marxista, se pur decisamente eterodossa: una commistione di elementi di non semplice risoluzione, testimoniata dalla divisione degli interpreti, ciascuno proponente una differente immagine del filosofo berlinese[27]. Tale divaricazione della critica attorno al nodo «del rapporto fra teologia e materialismo» permarrà in gran parte anche durante gli anni Settanta, se pur «con toni e accenti più sfumati e problematici che nella fase precedente»[28].

Nel corso degli anni Sessanta il pensiero di Benjamin subisce dunque delle notevoli semplificazioni, finalizzate molto spesso a «una logica di schieramenti interna alla disputa fra nuova sinistra e sinistra storica»: scarsamente preso in considerazione dalla sinistra ufficiale, Benjamin divenne per contro «una bandiera della giovane sinistra schierata su posizioni anti-lukácsiane ed anti-storicistiche, ma divisa sull'adesione alle tesi provenienti dalla scuola di Francoforte»[29]. Si tratta, a ben vedere, di una «lettura strumentale»[30] della figura di Benjamin, largamente predominante durante la prima ricezione italiana del filosofo berlinese, fase in cui l'interpretazione e l'uso spesso parziale delle sue riflessioni appaiono dettati quasi esclusivamente da motivazioni di natura contingente: piuttosto che tenere in debito conto l'intero sistema di pensiero e il complesso retroterra culturale da cui le tesi benjaminiane traevano origine e entro cui trovavano il loro pieno significato – complice, chiaramente, l'assenza di numerosi testi dell'autore, ancora in attesa di essere tradotti e divulgati presso un più ampio pubblico –, la critica degli anni Sessanta e della prima metà degli anni Settanta è solita servirsi del filosofo come «di una sorta di teste a sostegno

[25] Ivi, p. 6.

[26] E. Fachinelli, *Nota a Benjamin*, «Quaderni piacentini», 8, 38, 1969, p. 151.

[27] Elvio Fachinelli, nel già menzionato saggio *Quando Benjamin non ebbe «più nulla da dire»*, insiste sulla necessità di superare la sterile opposizione tra il tentativo di assimilare Benjamin al rango di profeta, facendo della sua persona e del suo pensiero «un momento (o strumento) di un pensiero ieratico», e il rischio contrario della sua «incorporazione da parte marxista in qualità di intellettuale con complessi ebraico-messianici»; secondo il critico, si tratta a ben vedere di due visioni «sostanzialmente complementari ed immobili» (p. 82).

[28] E. Greblo, *Nota bibliografica. Benjamin oggi in Italia*, cit., p. 270.

[29] G. De Michele, *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, cit., p. 55.

[30] Ivi, p. 56.

di elaborazioni teoriche estrinseche»[31], utilizzandolo ora a carico ora a discarico di «tesi già preformate ed indipendenti dalla sua costellazione concettuale»[32]. Un simile approccio contribuiva a diffondere «un'immagine deformata e deformante di Benjamin»[33], stretta tra le maglie delle polemiche coeve, con il rischio che la complessità della sua teorizzazione andasse incontro a un radicale impoverimento e venisse consumata entro il breve tempo del dibattito contemporaneo[34]. Affinché s'imponga «una fase di ricerca più meditata» bisognerà attendere almeno la seconda metà degli anni Settanta, quando la conoscenza di un crescente numero di scritti benjaminiani (tra cui specialmente *Infanzia berlinese* e *Avanguardia e rivoluzione*[35]) e l'affermarsi di un atteggiamento esegetico maggiormente propenso a un'attenta contestualizzazione delle opere del berlinese contribuiranno a restituire alla figura di Benjamin la sfuggente, problematica complessità che le è propria. Un importante cambiamento di accenti nella critica benjaminiana si registra, in particolare, a partire dalle letture di Ferruccio Masini e Gianni Vattimo, guidate dall'esigenza di un marxismo più problematico rispetto al decennio precedente. Al primo si deve «il tentativo di impostare, benjaminianamente, la definizione di una costellazione concettuale e storica all'interno della quale potesse dispiegarsi la polivalente carica filosofica del berlinese»[36]. L'interpretazione di Masini si mostra inoltre particolarmente attenta al concetto di allegoria, conferendogli un rilievo maggiore rispetto alla

[31] Ivi, p. 97.

[32] Ivi, p. 69.

[33] Ivi, p. 56.

[34] Su questo aspetto si sofferma il contributo di Enzo Rutigliano e Giulio Schiavoni, *Benjamin o della difficoltà a sopravvivere*, specialmente in relazione all'utilizzo del pensiero benjaminiano nell'ambito del movimento studentesco: «le interpretazioni maturate in un momento storico come l'ambivalente Sessantotto, caratterizzato da ansie rinnovatrici, rischiavano di fatto di "consumare" *dans l'espace d'un matin* il paziente sedimento di una riflessione critica quale, appunto, quella benjaminiana, che si protendeva – sì – a incendiare il vissuto dell'oggi [...], ma a cui nello stesso tempo spettava una contemporaneità assai meno "consumabile" di quanto si propendesse a ritenere nell'àmbito della *Studentenbewegung*» (E. Rutigliano, G. Schiavoni, *Benjamin o della difficoltà a sopravvivere*, in Idd. (a cura di), *Caleidoscopio benjaminiano*, Istituto italiano di Studi Germanici, Roma 1987, p. 8). In merito alla ricezione di Benjamin nel '68, va ricordato il ruolo svolto dai «Quaderni piacentini», rivista su cui Elvio Fachinelli tradusse il *Programma per un teatro proletario dei bambini* («Quaderni piacentini», 8, 38, 1969, pp. 147-150). La pubblicazione da parte di Fachinelli dello scritto benjaminiano, per altro, rappresenta uno dei pochi echi giunti in Italia della polemica scoppiata in Germania fra la lettura adorniana di Benjamin e quella, militante e indirizzata in senso politico, portata avanti da un gruppo di studiosi tedesco-orientali raccolti intorno alla rivista comunista berlinese «Alternative» (sulla *querelle,* nata a proposito delle prime edizioni benjaminiane, si veda la sintesi proposta da G. De Michele, in *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana,* cit., pp. 58-65).

[35] Si veda a tal proposito G. De Michele, *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, cit., pp. 87-89, dove si sottolinea la nuova attenzione rivolta a Benjamin non più solo da Einaudi, ma anche dalla piccola editoria.

[36] Ivi, p. 114.

precedente bibliografia critica italiana: elemento, questo, assai significativo ai fini della presente disamina, poiché consente di comprendere più da vicino la fecondità teorica dell'allegoria benjaminiana, illuminando i vari passaggi attraverso cui la *koiné* intellettuale italiana ha progressivamente assimilato la lezione del filosofo berlinese.

Il quadro fin qui delineato è tuttavia ampiamente sufficiente per far risaltare l'eccezionalità, nel panorama intellettuale italiano degli anni Sessanta e Settanta, dell'elaborazione teorica sanguinetiana, che si distingue per la pregnanza dei riferimenti all'opera di Benjamin. Oltre al brano sopra citato, la singolare maturità con cui Sanguineti si accosta alla produzione del berlinese è evidente anche in uno scritto di poco successivo, *Per una letteratura della crudeltà*, pubblicato su «Quindici», 1, 1967. Questo secondo contributo, a ben vedere, appare ancora più significativo, in quanto ospita nelle sue righe conclusive una chiara e decisa indicazione a favore dell'allegoria, esplicitando quel riferimento che nel resto della produzione teorica di questo decennio, e anche in larga parte del successivo, rimane invece implicito, pervasivamente presente ma sottaciuto; Sanguineti è dunque ancora una volta una voce fuori dal coro, in netto anticipo rispetto all'esplosione del dibattito critico sull'allegoria e sull'influenza benjaminiana degli anni Ottanta. Da qui il ruolo di guida e maestro, d'imprescindibile punto di riferimento teorico e pratico riconosciutogli da quanti lo seguirono nell'aspirazione a un materialismo di tipo 'aperto' e 'critico'[37]. Partendo dal presupposto, di dichiarata derivazione artaudiana, per cui «non esiste giustificazione possibile, oggi, per una nozione di letteratura, se non l'idea della crudeltà», l'analisi sanguinetiana del '67 ruota intorno a un perno fondamentale, costituito dall'«endiadi *di ideologia e linguaggio*»[38]: «la letteratura della crudeltà», afferma con lucida chiarezza il critico, «opera in uno spazio storico in cui la parola è concretamente, come dovremmo sapere sempre, una ideologia nella forma del linguaggio»[39]. Una coraggiosa associazione teorica che, «nel confronto di allora, significava, da un lato, la rivendicazione della "forma" come qualcosa di non tecnicamente neutrale, ma come il portato di una precisa "tendenza"», smentendo in tal modo «ogni formalismo autosufficiente», e, dall'altro lato, il rifiuto di un «*engagement* fondato sul "messaggio"»[40]. Attraverso una simile operazione, Sanguineti giunge a una «riformulazione della stessa nozione di avanguardia, spogliandola di ogni mito romantico e sottraendola anche al semplice valore (endoletterario) dell'innovazione»[41]; parallelamente, egli indica la strada «per una politicizzazione indiretta della letteratura»[42], da realizzarsi attraverso precise tecniche e determinati strumenti, quali lo straniamento brechtiano e l'allego-

[37] Cfr. F. Muzzioli, *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, cit., pp. 49 e sgg.

[38] Ivi, p. 50.

[39] E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 109.

[40] F. Muzzioli, *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, cit., pp. 50-51.

[41] Ivi, p. 50.

[42] Ivi, p. 51.

ria di stampo benjaminiano, ritenuti indispensabili nell'epoca della 'letteratura della crudeltà'. Come passaggio conclusivo del suo discorso, Sanguineti addita con altrettanta programmaticità la congiunzione dell'atto critico e di una sistematica operazione allegorica:

> *Nessuna forma di esame critico della parola letteraria si sottrae, ai giorni nostri, a un sistematico (più o meno scientificamente addobbato) allegorismo*. Nella specializzazione professionale, esso incontra poi varianti numerose, dal grammaticale al sociologico. Ciò che importa, al momento, tuttavia, è la costanza e l'energia del fenomeno. Sul versante istituzionale, abbiamo una sorta di confessione interna della insufficienza della parola, al modo appunto in cui essa è istituzionalizzata. Ma, proprio per l'interno crescere della cosa, si può verificare insieme, in effetti, la crisi patente dell'istituzione. [...] *Una letteratura della crudeltà, dal punto di vista della critica (dell'esame critico della parola letteraria), opera consapevolmente – cinicamente – per allegorie*.[43]

Nelle righe finali dell'intervento emerge l'importanza del recupero di una nozione dell'allegoria rivalutata sulla scorta di Benjamin; il rimando allo strumento allegorico, più precisamente, serve a «indicare come l'operazione contestativa sul piano della letteratura e della cultura abbia sempre un *bersaglio esterno*»[44]. La teorizzazione di una 'letteratura della crudeltà', unendo esame critico della parola letteraria e pratica allegorica, costituisce dunque uno dei più interessanti punti di contatto tra il pensiero di Benjamin e quello di Sanguineti[45]. Gli snodi principali e le implicazioni contenute in *Per una letteratura della crudeltà* vengono ripercorsi anche da Fausto Curi, che nel volume *Struttura del risveglio*[46] fa reagire gli assunti benjaminiani e le elaborazioni sanguinetiane, proponendo una chiave di lettura di particolare acutezza. Nella propria analisi della modernità letteraria, Curi assume come punto di partenza un passo dello stesso Benjamin[47], da

[43] E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 111; il corsivo è mio.

[44] F. Muzzioli, *L'allegoria*, Lithos, Roma 2016, p. 249.

[45] Si veda R. Luperini, *Avanguardia e Allegoria in Benjamin*, in L. Giordano (a cura di), *Sanguineti. Ideologia e Linguaggio*, Metafora edizioni, Salerno 1991, pp. 177-197.

[46] F. Curi, *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Il Mulino, Bologna 1991; il volume è stato poi ampliato e ripubblicato nel 2013, con il titolo *Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità letteraria*, Mimesis, Milano 2013.

[47] Si tratta di un luogo dei *Passagen-Werk*, di seguito riportato: «Delimitazione della tendenza di questo lavoro rispetto ad Aragon: mentre Aragon persevera nella sfera del sogno, qui deve essere trovata la costellazione del risveglio. Mentre in Aragon permane un elemento impressionista – la "mitologia" – qui si tratta, invece, di una risoluzione della mitologia nello spazio della storia» (F. Curi, *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, cit., p. 29). Per Curi questa annotazione «non si riferisce soltanto [...] alla differenza, opportunamente messa in risalto, tra il *Passangenwerk* e *Le paysan de Paris* di Aragon», ma allude alla forma e alla funzione «che, nella modernità, la letteratura non può non assumere quando alcuni scrittori, da Sade a Baudelaire, da Brecht a Benjamin, da Lucini a Sanguineti, decidono, in modi diversi, di farla finita con la condizione mitica dell'attività letteraria» (Ivi, pp. 29-30).

cui estrae e fa propria la «dialettica sogno-risveglio», interpretandola come una «struttura storica ricorrente»[48]. Il progressivo divenire della modernità viene narrato dallo studioso come un passaggio, graduale e non lineare, da uno «stato mitico» al raggiungimento del «risveglio», descritto come «il destarsi della letteratura dalla stupefazione del sogno alla nudità della storia»[49]. Curi individua una «costellazione del risveglio»[50], includendo al suo interno una serie di autori che hanno contribuito, con la loro produzione critica e narrativa, a condurre la letteratura al di fuori di una condizione onirica. Significativamente, lo studioso ravvisa «la più lucida e decisa approssimazione al risveglio» proprio ne *Le théatre de la Cruauté* di Artaud. Muovendosi sulle categorie della crudeltà e della coscienza, l'analisi di Curi si estende dal teatro artaudiano a Sanguineti:

> Potremo dire [...] che la modernità letteraria è un processo rivoluzionario perché è un cammino dal sogno al risveglio, percorrendo il quale quanto più aspra e lucida si fa la «crudeltà» tanto più chiaroveggente diventa la «coscienza» e che, anzi, non si dà vera modernità senza «crudeltà» e senza «coscienza», ossia senza una crudeltà della coscienza letteraria e senza una coscienza della crudeltà che la letteratura non può non praticare. Ciò che è altrettanto importante, per tornare ad Artaud – ma la cosa, ormai è chiaro, non riguarda solo lui –, è la scoperta che non è più possibile praticare la letteratura, anzi la «cultura» stessa, senza «*extraire de ce que l'on l'appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim*».[51]

Un siffatto mutamento del campo letterario investe anche il piano del rapporto tra cose e parole: per poter entrare a pieno titolo nell'epoca del 'risveglio', lo scrittore deve acquisire «ferma consapevolezza che l'esperienza delle parole condiziona (precede) quella delle cose»[52], come si legge nel saggio sanguinetia-

[48] Ivi, p. 42; e poco oltre: «Quello di cui Benjamin sembra non essersi reso pienamente conto è che la dialettica sogno-risveglio non è soltanto "un processo graduale (*ein stufenweiser Prozess*) che si fa strada nella vita del singolo come in quella delle generazioni", ma, nel campo delle arti, e in particolare in letteratura, è anche una struttura storica ricorrente. Se, come credo, è opportuno tener fermo questo punto di vista, appare chiaro che quella che Benjamin chiama "la struttura del risveglio (*die Struktur des Erwachens*)" è, innanzitutto, la fine della condizione mitica della letteratura e il passaggio dell'attività letteraria a una soglia critica e interpretativa».

[49] Ivi, p. 43.

[50] Ivi, p. 30.

[51] Ivi, p. 49. Significativamente, Curi colloca Artaud, Sanguineti e i Novissimi tra i rappresentanti di un uso dello strumento linguistico come «comunicazione antagonistica»: «Fermo restando che la coscienza linguistica della modernità è, in ogni caso, una coscienza antinaturalistica, converrà precisare [...] che per quanto riguarda l'orizzonte comunicativo, la modernità o è comunicazione antagonistica (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Tzara, Breton, Artaud, Majakovskij, Joyce, Brecht, Lucini, Palazzeschi, Sanguineti, i novissimi) o è negazione della comunicazione» (ivi, p. 108).

[52] E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, cit., p. 109; questo, aggiunge Sanguineti, è ciò che «rende storica la nostra esperienza, e pone l'esigenza – a un tempo – della vanificazione di questa nostra preistoria».

no; è necessario persuadersi, dunque, che «nessuna interpretazione della parola può riuscire adeguata se non si coglie il suo essere sociale come modo e forma di classificazione», poiché «ogni struttura di linguaggio è una "visione del mondo"»[53]. La letteratura della crudeltà va quindi riconosciuta come «lo spazio sperimentale dove si decide la dialettica [...] delle parole e delle cose», laddove la crudeltà indica «il grado di cinismo violento con cui la parola è capace di proporre una nuova dimensione classificatoria, nell'atto in cui sperimenta e critica, nell'orizzonte della letteratura, i nessi reali delle cose stesse»[54].

Nonostante la ricchezza gnoseologica dei contributi sanguinetiani qui esaminati, essi costituiscono tuttavia, come già accennato, un caso pressoché isolato all'interno del dibattito degli anni Sessanta e Settanta. In tale contesto, infatti, non è dato riscontrare, tra le pur numerose dichiarazioni sui caratteri e sulle modalità assunte dai testi neoavanguardisti, un'attenzione teorica esplicita nei confronti dello strumento allegorico; né, tantomeno, si rintracciano altri riferimenti diretti all'opera di Benjamin e all'influenza da essa esercitata nel contesto italiano. Se la presenza e l'efficacia di una ritrovata funzione allegorica nella teoria e soprattutto nella prassi letteraria della Neoavanguardia appaiono ampiamente testimoniate, si deve parimenti riconoscere la natura implicita e sotterranea di tale recupero: latente presupposto teorico e minimo comun denominatore delle molteplici strategie messe in atto nei romanzi sperimentali di questi anni, l'allegoria si configura come un discorso *interno* all'opera, piuttosto che come discorso *sull'*opera.

Ne consegue una maggiore attenzione, anche da parte della critica posteriore che s'interroga sul nodo allegoria-neoavanguardia, verso la sfera della produzione narrativa: è attraverso un'attenta analisi dei romanzi nati nel clima della neoavanguardia che la «categoria ermeneutica dell'allegoria benjaminiana»[55] può mostrare pienamente la propria validità e fecondità d'impiego, scoprendosi sottesa a numerose, se pur eterogenee, prove narrative di questi anni. Una simile operazione è portata avanti, ad esempio, da Massimiliano Borelli, il quale prende in esame una serie di testi-campioni esemplificativi dell'area della narrativa sperimentale degli anni Sessanta, accomunati da precise «qualità antirealistiche e allegoriche»[56]. Cercando di fornire «una giustificazione storica delle

[53] *Ibidem*.

[54] *Ibidem*.

[55] M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Mucchi, Modena 2013, p. 33; e poco oltre: «ciò che è proprio dell'opera d'avanguardia come la concepiamo è la costruzione di una forma consapevole di sé, sorvegliata pure nella nevrosi che testimonia, rigorosa nella crudele decostruzione del linguaggio comune che presuppone. La deformazione viene quindi comunicata attraverso una serie di strategie retoriche che trovano nell'allegoria – e siamo giunti alla voce promessa, d'altronde presente implicitamente in tutti i passaggi teorici finora svolti – la loro saldatura».

[56] Ivi, p. 23. L'analisi di Borelli prende in esame i testi di Edoardo Sanguineti (*Capriccio italiano*, *Il giuoco dell'Oca*), Luigi Malerba (*Salto mortale*), Alice Ceresa (*La figlia prodiga*), Antonio Porta (*Partita*), Giorgio Manganelli (*Hilarotragoedia*), Alberto Arbasino (*Fratelli d'Italia*, *Super-Eliogabalo*), Roberto Di Marco (*Telemachia*), Adriano Spatola (*L'oblò*), Carla

prose del dissesto», Borelli si chiede, al contempo, quale «tragitto teorico»[57] possa essere individuato a monte della narrativa sperimentale; nel rispondere a un simile interrogativo, non può non chiamare in causa il contributo benjaminiano, con particolare riguardo alla tesi per cui «la giusta tendenza politica di un'opera include la sua qualità letteraria *in quanto* include la sua tendenza letteraria»[58]. Quest'assunto, a ben vedere, s'impone come passaggio obbligato per la narrativa d'avanguardia, rivoluzionando il rapporto tra 'struttura' e 'storia', tra 'forma' e 'contenuto':

> Benjamin indica la forma come fattore discriminante per la valutazione così come per la produzione di un'opera, in un'ottica schiettamente materialista che rifiuta ogni petizione di progressismo contenutistico, per leggere invece negli snodi strutturali il luogo di cristallizzazione del vettore storico – di una qualità, però, tutta tecnica, concreta, e per nulla "spirituale" – riposto nell'opera e la sede di verifica della sua caratura antagonista. [...] La tendenza storico-politica diviene una questione tutta legata alla qualità letteraria, alle flessioni della tecnica. Un massimo di investigazione eteronoma viene così raggiunto attraverso un massimo di rigore, complessità, contorcimento dell'autonomia espressiva.[59]

Qui risiede, in ultima analisi, «la forza inventiva in senso materialistico e concreto della produzione letteraria così come viene teorizzata da Benjamin»[60], e si ritrova quel «carattere ancipite dell'arte» rilevato anche da Adorno nella sua *Teoria estetica*. La riflessione adorniana sul concetto di 'forma' costituisce un ulteriore tassello teorico da sommare a quelli sinora discussi: indicando con tale termine «la qualità intellettuale o razionale, interna all'opera, in grado di mediare gli elementi della realtà in un organismo linguistico che ne ricalchi con rigore e crudeltà le maglie cedute e le pieghe oscure»[61], Adorno ci fornisce un elemento di fondamentale importanza per decifrare e comprendere le potenzia-

Vasio (*L'orizzonte*) e Nanni Balestrini (*Tristano*). Nei diversi capitoli del volume, l'autore analizza «un ampio repertorio di soluzioni formali e di procedure narrative che trovano espressione nel contesto della ricerca letteraria sperimentale degli anni Sessanta» (il montaggio, la citazione, la dissoluzione del personaggio, il gradiente critico), al fine di «tracciare il profilo teorico di una macro-opera intimamente critica, disforica, oppositiva, ovvero, pienamente d'avanguardia» (ivi, p. 15). Per un inquadramento critico degli antiromanzi sperimentali e d'avanguardia, si rimanda inoltre ai contributi di L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Il Mulino, Bologna 2007, e F. Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze University Press, Firenze 2013.

57 M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 27.

58 W. Benjamin, *L'autore come produttore*, in E. Ganni (a cura di), trad. di A. Marietti Solmi, *Opere complete*, vol. VI, *Scritti 1934-1937*, Einaudi Torino 2004, p. 44; conferenza tenuta da Benjamin nel 1934 presso l'Institut pour l'Étude du Fascisme, fu pubblicata per la prima volta nel 1966.

59 Ivi, pp. 30-31.

60 Ivi, p. 31.

61 Ivi, p. 27.

lità del testo d'avanguardia. L'analisi adorniana investe i rapporti fra autonomia ed eteronomia dell'opera d'arte, sostenendo un punto di vista che si rivela particolarmente valido per numerose opere narrative di questa stagione:

> Si potrebbe facilmente pensare che il loro regno autonomo non abbia più niente in comune con il mondo esteriore, se non elementi presi a prestito che entrano in un contesto completamente mutato. È tuttavia incontestabile la banalità storico-spirituale secondo cui lo sviluppo dei procedimenti artistici, sussunto per lo più sotto il concetto dello stile, corrisponde a quello sociale. Anche l'opera d'arte più sublime assume una posizione determinata nei confronti della realtà empirica uscendo dalla sua signoria, non una volta per tutte, ma sempre di nuovo concretamente, in polemica inconsapevole contro il modo in cui tale signoria si pone rispetto al momento storico.[62]

Altra coppia dialettica centrale nel discorso del critico francofortese è rappresentata dalla diade 'empiria' – 'armonia': soltanto emancipandosi dal concetto di armonia, la forma estetica può assumere il proprio posto nei confronti dell'empiria e porsi come «contenuto sedimentato»:

> La campagna contro il formalismo ignora che *la forma che tocca a un contenuto è essa stessa contenuto sedimentato* [...]. Le categorie estetiche della forma come particolarità, sviluppo e composizione della contraddizione, addirittura anticipazione della conciliazione mediante omeostasi, sono trasparenti quanto al proprio contenuto, anche e più che mai laddove si sono staccate dagli oggetti empirici. L'arte acquisisce la propria posizione nei confronti dell'empiria proprio grazie alla distanza da essa; in quest'ultima le contraddizioni sono immediate e non fanno che dividere; la loro mediazione, in sé contenuta nell'empiria, diventa il per-sé della coscienza solo grazie all'atto del retrocedere compiuto dall'arte. In tal senso è un atto di conoscenza.[63]

Una nozione di forma così articolata implica, nella visione proposta da Adorno, l'indicazione di un'arte sempre *mediata, obliqua,* che prende le distanze da una rappresentazione puramente mimetica e dall'unità simbolica del particolare con l'universale. Il testo letterario, nel suo rapporto con il reale, si configura come «un corpo testuale in tensione», costitutivamente diviso fra interno ed esterno, in una «dialettica ineludibile che fa sì che ogni segno superficiale rimandi a una ferita, per quanto remota, della realtà e che viceversa ogni lacerazione reale trovi espressione, per quanto enigmatica e scomposta, sulla superficie del linguaggio»[64].

Al superamento di un'estetica di tipo mimetico concorrono, parimenti, il crescente peso assunto dal pensiero brechtiano, che attraverso la tecnica dello straniamento spezza la naturalezza dell'opera letteraria decretando la fine

[62] T.W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. e cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975, p. 102.

[63] Ivi, p. 115.

[64] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 27-28.

dell'immedesimazione[65], e le qualità fortemente autocritiche dei romanzi – o meglio degli *antiromanzi* – prodotti in questo clima e secondo queste direttrici teoriche. Lo stesso Adorno annota significativamente che «la forma converge con la critica», chiarendo come essa sia, nelle opere d'arte, «ciò grazie a cui queste risultano critiche in se stesse»:

> La forma contraddice la concezione dell'opera d'arte come qualcosa di immediato. Essendo nelle opere d'arte ciò per cui queste diventano opere d'arte, essa equivale alla loro mediatezza, al loro obiettivo essere in sé sottoposte a riflessione.[66]

In tal modo si abbandona ogni ingenuità dell'espressione artistica, che diviene, in ogni sua parte, «criticamente sorvegliata»[67] e assume una disposizione metaletteraria, piegandosi, nel procedere della narrazione, a riflettere e ragionare sui propri strumenti. É questo un aspetto particolarmente rilevante nelle opere della neoavanguardia, il cui «contenuto di verità», riprendendo nuovamente Adorno, «è fuso con il loro contenuto critico»[68]: il testo narrativo, annota già lo stesso Sanguineti nel saggio *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, sembra contenere «un critico in sé stesso»[69], dal momento che la parola letteraria assume una chiara valenza autoriflessiva e manifesta, scopertamente, una propensione a commentare l'atto artistico nel mentre del suo farsi. La presenza di un elemento critico *nella* pratica della neoavanguardia – non attorno o sopra di essa – può essere intesa come elemento *disturbante*, atto a sovvertire, dall'interno, la tradizione dell'istituzione letteraria[70]. L'uso critico della parola, comune a numerosi romanzi degli anni Sessanta, va inoltre posto in relazione con la loro natura enigmatica, continuamente interrotta e discontinua: questa «teoria del testo onnipresente», questo perpetuo volgersi della scrittura su sé stessa spingono «fino alla massima tensione la problematicità dell'atto narrativo, l'impossibilità di concludersi in un circolo immunizzato, separato dai conflitti della realtà»[71], creando delle opere dalle «forme divelte

[65] Borelli parla, a tal proposito, di una «funzione Brecht», riconoscendo l'influenza «dell'invito dell'autore tedesco a diffidare della presunzione di "naturalezza" insita all'esposizione borghese delle cose» (ivi, pp. 29 e seguenti).

[66] T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 205.

[67] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 28.

[68] T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 73.

[69] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 88.

[70] Si veda, su quest'aspetto, l'analisi di F. Muzzioli, *Critica e criticità nel Gruppo 63* (nel volume *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, cit., pp. 197-211); in questa sede, lo studioso classifica tre modalità principali secondo cui la critica si manifesta all'interno della pratica narrativa, individuandole nella forma del «romanzo-saggio», del «metaromanzo», e in quei «procedimenti di interruzione e discrasia» che si rivelano caratteristici di numerose prose sperimentali. Muzzioli ha dedicato a questo tema anche un precedente e più ampio studio, *Teoria e critica della letteratura nelle nuove avanguardie degli anni sessanta*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1982.

[71] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 51.

e frantumate»[72]. Il gradiente critico chiaramente riconoscibile nelle opere d'avanguardia, costituendone una cifra essenziale, scopre al contempo la convenzionalità e l'arbitrarietà del segno letterario.

La natura franta e composita dei testi d'avanguardia, fin qui delineata, si pone in aperta contraddizione con il principio estetico dell'unità dell'opera letteraria. Cardine di un'ideale classico di armonica bellezza, ma, soprattutto, garante della possibilità di raggiungimento di un Senso univoco e stabile, tale principio si perde nel testo discontinuo delle avanguardie, la cui non-organicità impedisce di scorgere un significato nella relazione delle parti tra loro e delle parti con l'insieme. Il carattere lacunoso e continuamente interrotto di queste prose, come osservato da Peter Bürger, costringe necessariamente a ripensare i tradizionali modelli interpretativi con cui il ricettore si accosta al testo letterario:

> Il ricettore di un'opera avanguardistica scopre che il suo procedimento di appropriazione delle oggettivazioni intellettuali, sviluppato per le opere d'arte organiche, è inadeguato al presente oggetto. Né l'opera avanguardistica crea un'impressione totale, che liberi un'interpretazione di senso, né si può chiarire l'impressione che eventualmente si crea facendo ricorso alle singole parti, dal momento che queste non sono più subordinate all'interno dell'opera. Tale rifiuto di fornire un senso viene vissuto dal ricettore come uno *shock*.[73]

L'esperienza dello *shock* e i paradossi creati dall'artista nel processo ermeneutico nascono e si giustificano in virtù dello stretto legame intrattenuto dalla cultura avanguardista con il piano della *praxis*:

> È questo il proposito dell'artista d'avanguardia, che spera che il ricettore sia spinto da questa sottrazione di significato a mettere in discussione la propria vita pratica e a convincersi della necessità di un suo cambiamento. Lo *shock* viene pensato come uno stimolo a mutare atteggiamento, è lo strumento per spezzare l'immanenza estetica e promuovere un mutamento nella *prassi* vivente del ricettore.[74]

La rottura provocata nel processo di ricezione dall'opera avanguardistica in ragione della sua disorganicità ha, inoltre, l'effetto d'impedire una pacifica immedesimazione del lettore con il piano fittizio della vicenda e dei personaggi: una simile identificazione diventa di fatto impossibile, poiché il testo si presenta «interrotto, "lacunoso", e perciò altamente interrogativo, "enigmatico"»,

[72] F. Curi, *Avanguardia e materialismo*, in Id., *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino 1977, p. 252: «Con la sua forma divelta e frantumata l'opera d'arte "grida" una catastrofe che essa sola ha percepito. La sua mancanza di senso è infatti apparente; si tratta in realtà di un senso sociale fulminato, che l'opera si sforza di risarcire comunicando con le sue mutile strutture il senso catastrofico».

[73] P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, trad. di A. Buzzi, P. Zonca, Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. 90.

[74] *Ibidem*.

in una parola «allegorico»[75]. Costringendo a pensare e attuare un'esegesi profondamente rinnovata, l'opera d'avanguardia induce semmai a immedesimarsi nelle intenzioni costruttive, nei principi che pur governano l'esplosa compagine testuale. Posto di fronte all'inevitabile arbitrarietà del senso, al ricettore non resta altro che «l'aspetto enigmatico delle creazioni» e la loro strenua resistenza ad un'interpretazione univoca e rassicurante; la sola possibilità di decifrazione del testo gli viene offerta dall'esame dei «principi costruttivistici che determinano la costituzione dell'opera, cercando in essi una chiave che sciolga l'enigma della forma»[76].

Risulta evidente, dunque, come la fondamentale analisi di Bürger, descrivendo l'opera avanguardistica come rappresentazione enigmatica e contraddittoria, si ponga nuovamente «sulle coordinate dell'allegoria secondo Benjamin»[77]. Nell'interpretazione del berlinese, infatti, i caratteri principali dell'allegoria barocca vengono identificati nel principio della «separazione e isolamento degli elementi» («l'allegorista estrapola un elemento dalla totalità del contesto vivente, lo isola e lo priva della sua funzione») e in quello, complementare, della costruzione, a partire da tali frammenti di realtà, di una «costellazione di senso»[78]; principi che «vengono portati alle estreme conseguenze nella tecnica del montaggio delle avanguardie novecentesche»[79] e che risultano dunque indispensabili per una corretta esegesi dei testi prodotti in tale ambito. Le opere narrative d'avanguardia, com'è emerso in queste pagine e come si dimostrerà puntualmente in occasione delle analisi testuali condotte nella *Parte terza*, dispiegano infatti pienamente la potenzialità e l'intenzionalità delle scelte attuate soltanto alla luce di un'esegesi che sappia cogliere la loro natura intimamente allegorica.

[75] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 124.

[76] P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit., p. 80. Si veda l'inizio del paragrafo che Bürger, nel capitolo su *L'opera d'arte delle avanguardie*, dedica a *Il concetto di allegoria in Benjamin*: «Un compito centrale della teoria dell'avanguardia è lo sviluppo del concetto di opera d'arte non organica. Lo si può affrontare muovendo dal concetto di allegoria in Benjamin che, come vedremo, rappresenta una categoria particolarmente ricca di articolazioni e può servire a comprendere taluni aspetti delle opere d'arte avanguardistiche sia dal punto di vista di una estetica della produzione che di una estetica della ricezione» (ivi, p. 79).

[77] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 124.

[78] P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit., pp. 91-92.

[79] Ivi, p. 125. Sulla rinnovata importanza assunta dalla tecnica del montaggio si è espresso più volte Sanguineti; si veda, tra gli altri, il passo conclusivo della relazione *Le linee della ricerca avanguardistica* (tenuta al convegno *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, 1996, presso l'università La Sapienza di Roma, ora in E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 203), laddove Sanguineti propone di definire il Novecento come «il secolo delle avanguardie, perché fu il secolo delle anarchie, perché fu il secolo del montaggio. Ogni struttura linguistica apparve, e appare, articolata, organizzandosi ideologicamente, in un sistema di correlazioni tra elementi nucleari, immagini e sequenze, parole e sintagmi, suoni e ritmi». Sulla tecnica del montaggio allegorico, tuttavia, si tornerà a riflettere più distesamente nella *Parte seconda* del presente volume.

2. Orizzonte materialistico e pratica allegorica. Sviluppi inediti del discorso teorico italiano

Se in relazione al clima neoavanguardistico degli anni Sessanta è possibile parlare del recupero dell'allegoria principalmente nei termini di un discorso tutto interno all'opera, per l'area teorico-critica che si snoda a partire dagli anni '80, giungendo fino al Gruppo '93, la questione sembra invece tornare prepotentemente in superficie, farsi esplicita e dichiarata, conquistando una nuova centralità all'interno del dibattito italiano. Mentre nella precedente esperienza, come si è visto, la riproposizione dello strumento allegorico era stata più *praticata* che *teorizzata* – ad eccezione del caso singolare, per molti versi rivelatore della futura tendenza, rappresentato da Sanguineti –, negli interventi prodotti in questi anni l'allegoria diviene elemento ricorrente, oggetto di notevole approfondimento teorico.

Con maggior esattezza, il dibattito critico italiano sull'allegoria si apre ufficialmente con l'emanazione, da parte del gruppo Quaderni di critica, dello scritto programmatico *Per un'ipotesi di scrittura materialistica* (Bastogi, Foggia 1981), per poi proseguire sino al convegno 'Milano Poesia' del 1989 e ai primi anni Novanta. È dunque possibile circoscrivere una ben precisa area della critica italiana che, nell'arco di circa un decennio, riflette insistentemente sulla funzione dell'allegoria nella pratica letteraria; proprio nell'indicazione esplicita dell'importanza di tale strumento, a ben vedere, movimenti e gruppi di lavoro tra loro distinti trovano un fondamentale punto di convergenza. Pur nella loro specificità, infatti, le diverse esperienze qui prese in esame risultano accomunate da una postura intellettuale di fondo, da una condivisa concezione antagonistica del fatto letterario, che induce a lavorare nella direzione della ricerca e della sperimentazione. In questo sforzo comune per il rilancio di una letteratura che sappia coniugare «scelte di poetica letteraria e ragioni di politica culturale»[80], l'allegoria entra come parola d'ordine nei manifesti dei collettivi formatisi in questi anni, coagulando intorno a sé le spinte innovatrici di quanti, caparbiamente, cercano di definire una linea alternativa dell'espressione artistica. Esaminare gli snodi fondamentali di tale dibattito consente, dunque, di rilevare l'eccezionalità della riflessione italiana sull'allegoria, che in questa fase appare contraddistinta da una singolare profusione di originali contributi sul tema[81].

I movimenti in cui l'allegoria riacquista una posizione di rilievo, tornando a occupare il centro del dibattito, sorgono prevalentemente in ambito accademico,

[80] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 15.

[81] Soffermandosi sulle esperienze che nel recente panorama italiano hanno fatto dell'allegoria «il centro della propria indagine», Marco Rustioni evidenzia la «coerenza di principi» e la «forza propulsiva» delle proposte da esse formulate: «ad osservare da una certa distanza il dibattito nato attorno a questo modello gnoseologico», afferma lo studioso, «la sensazione è quella di trovarsi di fronte all'ultimo modello critico che abbia saputo combinare assieme teoria e prassi, autori e critici, testo e interprete» (M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., pp.109-116).

pur mantenendo un costante dialogo con il versante della creazione letteraria: il sovrapporsi di questi due momenti diviene quanto mai radicato e costitutivo di questa stagione. Inoltre, la riproposizione dello statuto allegorico dimostra come, tra le varie «declinazioni teoriche ed esegetiche di questo modello conoscitivo», quella dotata di «maggiore incidenza» in ambito italiano sia, nuovamente, l'interpretazione offerta dagli autori generalmente ascrivibili «all'area marxista», e «soprattutto dagli scrittori e dai critici che si sono formati nelle culture della contestazione»[82]. L'allegoria che, nella congiuntura storico-culturale sopra delineata, torna ad assumere uno spessore teorico degno di nota, manifesta infatti a chiare lettere la propria matrice benjaminiana; a essa si sommano – in un fruttuoso intreccio di prospettive che garantisce l'originalità delle proposte formulate – complementari influssi brechtiani e nuove suggestioni provenienti da recenti indirizzi filosofici italiani, in particolare dall'approccio metodologico di stampo anti-crociano proposto da Galvano della Volpe.

Gli elementi sinora accennati trovano una puntuale verifica nel già menzionato libro-manifesto dal titolo, «provocatorio e volutamente ambizioso»[83], *Per un'ipotesi di scrittura materialistica,* la cui natura programmatica consente di mettere in chiaro debiti e innovazioni, filiazioni e allontanamenti. Il volume, pubblicato da Bastogi nel 1981, nasce in maniera 'corale', facendosi portavoce delle posizioni del gruppo Quaderni di critica, collettivo di origine romana costituito negli anni Settanta da Francesco Muzzioli, Aldo Mastropasqua, Filippo Bettini, Marcello Carlino e Giorgio Patrizi. Questa prima, significativa pubblicazione può essere convenzionalmente assunta come punto d'avvio della tendenza qui presa in esame, poiché condensa, nei vari interventi che la compongono, i fermenti che stavano nascendo negli anni Ottanta in risposta e opposizione al clima culturale del decennio precedente, dominato, soprattutto nella sua seconda metà, da orientamenti regressivi e da un generale fenomeno di 'ritorno all'ordine'. Dichiarando apertamente obiettivi polemici e proposte costruttive, il manifesto del collettivo romano segna dunque il passaggio ufficiale dalla cosiddetta letteratura del 'riflusso' degli anni Settanta alla letteratura contestativa e neosperimentale degli anni Ottanta[84]. Questa nuova ipotesi critico-letteraria, dunque, è storicamente rivolta ad avversare «gli effetti regressivi degli orientamenti nostalgici e filotradizionalisti confusamente emersi nel dopo-avanguardia»[85], che si erano tradotti, per il versante della poesia, nell'imporsi di tendenze inti-

[82] Ivi, p. 113.

[83] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia,* cit., p. 13.

[84] Si veda al riguardo l'intervento di Filippo Bettini, *Rilievi oppositivi e proposizioni programmatiche: dalla letteratura del «riflusso» alla nuova letteratura degli anni Ottanta*, in Quaderni di critica (a cura di), *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*, Bastogi, Foggia 1981, pp. 45-50 (ora in *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., pp. 25-28, da cui sono tratte le seguenti citazioni).

[85] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia,* cit., p. 13.

mistiche e post-ermetiche, e nella pressocché totale predilezione verso romanzi dalle trame lineari e di semplice fattura, nel segno di «un'estetica dei buoni sentimenti e della leggibilità immediata»[86], per il versante della narrativa. In aperta polemica contro un simile processo di «riassorbimento e chiusura», gli autori del manifesto criticano nello specifico «l'attuale vuoto di teoria e di conoscenza, la mancanza di riflessione e indagine sul senso e sulle finalità del fatto artistico [...] e dei suoi rapporti con la sfera della storia e dell'esistenza», nonché «l'eclettismo indiscriminato dell'attività letteraria» e il conseguente «rifiuto di ogni linea di demarcazione e di confronto», che hanno portato, sul finire degli anni Settanta, alla «graduale scomparsa di qualsiasi piattaforma comune di elaborazione e di ricerca»[87]. É proprio l'urgenza di opporre un fronte comune e ben definito all'imperante situazione di stagnazione culturale e all'endemica «visione adialettica del rapporto tra letteratura e realtà» da essa propugnata a far sì che le molteplici, ma sino ad allora isolate, istanze neo-sperimentali avvertibili da più parti si raccolgano attorno alla proposta di una 'scrittura materialistica': davanti a un «quadro di realtà atipiche e contraddittorie», quest'ultima si erge a «polo unitario di coesione e di sintesi» di un insieme «di indirizzi altrimenti disgregati e dispersi», assolvendo in tal modo a «una funzione di raccordo che si rivelerà preziosa come premessa di quel processo evolutivo che sfocerà, dieci anni più tardi, nella fondazione del Gruppo '93»[88]. Occorre tuttavia attribuire fin da ora il giusto risalto ai primi segnali del risollevarsi di una prospettiva comune, che si oppone all'*establishment* culturale, portando alla riattivazione di un confronto troppo a lungo disatteso:

> Si guarda [...] all'obiettivo di tornar a impugnare le questioni fondamentali che ineriscono alla prospettiva di una cultura di opposizione e di ricerca, ristabilendo canali sotterranei di confronto e di verifica, riaprendo lo spazio di un dialogo prematuramente interrotto tra i migliori interlocutori di ieri e di oggi. Le posizioni concordano, si richiamano a vicenda, talora si sovrappongono; e disegnano, quindi, benché minoritarie, un campo di incroci e di alleanze in cui la selezione dei "compagni di strada", prima ancora d'essere programmata, è il frutto oggettivo di opzioni e di comportamenti concreti.[89]

Quanti si oppongono alla situazione dominante sono infatti chiamati a esprimere posizioni di poetica letteraria e, al contempo, precise scelte di politica culturale. Su questo fronte si riuniscono, dunque, non solo i membri del collettivo

[86] Ivi, p. 14. Un caso emblematico è rappresentato dalla pubblicazione quasi contemporanea di *La storia* di Elsa Morante e di *Corporale* di Volponi, la cui accoglienza da parte della critica italiana fu tuttavia diametralmente diversa, «entusiasta» nel caso del primo romanzo e «più cauta e misurata» per il secondo, il quale, «nonostante i ripetuti attestati di stima, non era andata disgiunto da riserve e perplessità relative all'impostazione sperimentale della struttura del libro e alla violenza esplosiva dei suoi umori polemici e contestativi» (ivi, p. 13).

[87] Ivi, p. 14.

[88] Ivi, p. 27.

[89] Ivi, p. 16.

romano, ma anche figure di singoli intellettuali che avevano impresso un'impronta significativa alla precedente stagione della neoavanguardia (quale è il caso, su tutti, di Edoardo Sanguineti); parimenti, vi si ritrovano raccolti quei critici e quegli scrittori che, con la loro visione antagonista della pratica letteraria, contribuiscono trasversalmente allo sviluppo del dibattito avviato da Quaderni di critica (il riferimento va, in questo caso, specialmente a Romano Luperini e a Mario Lunetta). Più che all'apporto individuale offerto da ciascuna personalità, tuttavia, in questa sede si vuole guardare alla nascita e alla definizione, nel suo complesso e nelle sue motivazioni storico-culturali, di un comune movimento di dissenso, che risponde all'«esigenza di costruire una piattaforma di elaborazione strategica» in grado di «innestarsi su un tessuto embrionale di voci affini e convergenti»[90].

Per comprendere pienamente il carattere innovativo del manifesto emanato da Quaderni di critica occorre inoltre superare il momento *critico-distruttivo* e passare a valutare il suo versante *costruttivo* e propositivo, esaminando i punti fondamentali cui è affidato il rilancio di un'alternativa letteraria. All'asfittica situazione di ristagno culturale e all'assenza di ricerca[91], Quaderni di critica risponde facendosi portavoce di «un'ipotesi di scontro», imperniata «sulla discriminazione delle scelte, sulla materialità del testo, sulla politicità "mediata" delle sue funzioni linguistiche, pragmatiche e conoscitive»[92]. In uno scritto che ricorre volutamente alla ben collaudata formula del manifesto, Filippo Bettini si preoccupa di chiarire i presupposti e le direttrici fondamentali di una 'scrittura materialistica', ripercorrendo la genesi di tale proposta da un punto vista 'nominale', 'teorico', 'storico' e infine 'politico'. «*Nominalmente*», afferma Bettini, la concezione e la pratica di una scrittura materialistica nascono dalla «convinzione che non esista una gerarchia qualitativa di generi letterari», quanto piuttosto «una produzione unitaria di scrittura che si articola in una serie di sottocodici»; viene dunque privilegiato il concetto di 'testo', eleggendo come tratto discriminante «la capacità di tradurre nelle forme materiali e peculiari del linguaggio le tensioni dell'impegno ideologico e politico dello scrittore, la sua partecipazione ai mutamenti reali della società e della cultura»[93]. Secondo una prospettiva teorica, invece, viene esplicitamente richiamato il principio dell'«inscindibilità del binomio "qualità-tendenza"»[94], di ascendenza benjaminiana e brechtiana, volto a coniugare la ricerca del rinnovamento delle tecniche artistiche con un

[90] *Ibidem*.

[91] Risultano particolarmente esemplificative di tale clima di restaurazione culturale alcune antologie poetiche circolanti nella seconda metà degli anni Settanta, quali: A. Berardinelli, *Il Pubblico della poesia*, Lerici, Roma 1975; E. Di Mauro, G. Pontiggia (a cura di), *La Parola innamorata*, Feltrinelli, Milano 1978; A. Porta (a cura di), *Poesia italiana degli anni Settanta*, Feltrinelli, Milano 1979.

[92] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 15.

[93] Ivi, p. 25.

[94] *Ibidem*.

complementare approfondimento delle potenzialità conoscitive e pragmatiche del fatto letterario; «*storicamente*», la proposta lanciata dal collettivo si collega alla precedente esperienza delle avanguardie storiche e della neoavanguardia italiana, attraverso la «rilettura e verifica sincronica delle istanze di rivolta e di opposizione» da esse affermate; «*politicamente*», infine, essa scaturisce dal bisogno di attuare nella realtà «un processo trasformativo ed emancipatorio»[95]. La *pars costruens* di una simile ipotesi di lavoro, dunque, coinvolge a un tempo istanze politiche e istanze culturali, seguendo il già ricordato assunto, ritenuto «inderogabile», della «complementarità reciproca tra teoria e prassi»[96].

Entrando propriamente nel merito delle scelte di poetica e delle tecniche letterarie, esse appaiono orientate verso il potenziamento della *progettualità* dell'indagine critica e della scrittura propriamente creativa. L'arte deve acquisire un'autocoscienza della propria intrinseca storicità: attraverso la valorizzazione delle «proprietà ironiche, polemiche, dissacranti» della parola, la letteratura acquista un evidente carattere autocritico e una chiara disposizione metaletteraria, oggettivando sé stessa in un atto straniante. Altro elemento energicamente rivendicato dal collettivo, cui si è già accennato, riguarda il «riconoscimento della parità assiologica dei generi letterari», nonché della «fecondità dei loro possibili nessi di avvicinamento, di convergenza e [...] di scambio»[97].

La preferenza per una scrittura razionale, consapevole dei propri strumenti e delle proprie finalità, si lega all'adozione di una «poetica allegorica e antisimbolista», sostenuta con decisione dagli autori del manifesto e da quanti, in questi anni e in quelli di poco successivi, si riconoscono nelle sue linee di fondo; in tal modo, «acquista spessore quell'indicazione dell'allegoria»[98] che in breve tempo diverrà elemento centrale del dibattito teorico, nonché categoria dirimente in ambito storiografico. L'opzione in favore dello strumento allegorico viene esplicitamente professata dal gruppo Quaderni di critica nel quinto capitolo del manifesto; in tale sede, la rivalutazione dell'allegoria è associata al recupero dei principi dell'avanguardia, nonché alla più volte menzionata dialettica fra 'autonomia' ed 'eteronomia' dell'arte:

> La storia dell'avanguardia, la storia stessa della neoavanguardia indica, in definitiva, che una gestione alternativa dello spazio letterario si dà soltanto in quel margine dove eteronomia e autonomia si tentano, si sovrappongono ed interagiscono, terremotando le rispettive certezze, e vengono ripercorse criticamente nel loro interagire e sovrapporsi. Altrimenti detto, a monte dell'operazione scrittoria e dentro il testo non possono essere elusi la produzione di teoria e il lavoro di critica del lavoro. [...] E il lavoro di critica del lavoro e il metalinguaggio, nella produzione teorica e nella elaborazione

[95] Ivi, p. 26.

[96] Ivi, p. 27.

[97] *Ibidem*.

[98] Ivi, p. 19.

testuale, implicano l'allegoria, in cui Benjamin ha correttamente assommato la problematica dell'avanguardia.[99]

Diviene esplicito, dunque, non solo il richiamo alla figura dell'allegoria, ma anche al magistero di Benjamin: diversamente da quanto si è potuto registrare in merito all'influenza e all'assimilazione del pensiero benjaminiano nel corso degli anni Sessanta – se pur con i dovuti distinguo –, a partire dagli anni Ottanta, nel *milieu* intellettuale qui circoscritto, il riferimento all'opera del berlinese e alla sua personale declinazione del modo allegorico si fa comune e manifesto. Si assiste all'esplosione del dibattito su Benjamin, la cui ricezione in ambito italiano conosce una nuova fase, determinata dal lavoro esegetico e critico dei decenni precedenti, nonché dall'avvenuta pubblicazione di un numero consistente di nuovi testi benjaminiani, che concorrono a restituire l'immagine di un autore dai «multiformi ed eterodossi interessi»[100], e a cui segue anche l'uscita di due prime importanti monografie, a cura rispettivamente di Fabrizio Desideri e Giulio Schiavoni[101]. Il progredire degli studi italiani su Benjamin trova concretizzazione nel già ricordato progetto einaudiano delle *Opere di Walter Benjamin*, per le cure di Giorgio Agamben, e si accompagna a «un significativo mutamento di indirizzi da parte della critica»[102]: più o meno parallelamente alle riflessioni di Ferruccio Masini, centrate sulla problematica dell'avanguardia e sull'analogia con la forma di merce, comincia a prendere forma in questi anni una lettura in senso heideggeriano di Benjamin, che troverà in Agamben il suo principale rappresentante. La generale 'svolta heideggeriana' che contraddistingue il clima culturale degli anni Ottanta, osserva Girolamo De Michele, si colloca «sullo sfondo di una impostazione teorica più ampia e di maggiori conseguenze»: traendo origine dalla sfiducia «nel marxismo come teoria capace di supportare un cambiamento reale dello stato di cose esistenti», essa si accompagna a un «crescente scetticismo nella possibilità che la prassi umana possa influire in misura più che minimale sul governo delle cose», rivelandosi «la strategia più adeguata» a esprimere lo spirito dominante del tempo, votato alla «nuova fede

[99] Quaderni di critica (a cura di), *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*, cit., p. 26, ora in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 22-23.

[100] G. De Michele, *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, cit., p. 141.

[101] F. Desideri, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980; G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, Sellerio, Palermo 1980. Le due monografie in questione «costituiscono la *summa* dei principali temi del dibattito» sin ad allora svolto in seno alla critica italiana benjaminiana, «seppure lungo due linee interpretative divergenti»; il volume di Schiavoni, nello specifico, ha il valore di porre in evidenza il carattere volutamente asistematico e frammentario del pensiero e dell'opera di Walter Benjamin. La monografia curata da Desideri colloca invece al centro dell'interpretazione di Benjamin i concetti di 'monade' e di 'costellazione', maggiormente adatti, secondo lo studioso, a descrivere il metodo di lavoro del berlinese (G. De Michele, *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, cit., p. 144).

[102] G. De Michele, *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana,* cit., p. 139.

nell'immutabilità del mondo»[103]. L'orientamento heideggeriano diverrà pertanto egemone nel corso di questo decennio, incontrando tuttavia pur sempre delle zone di resistenza all'interno della critica italiana.

La linea di ricerca che abbiamo visto raccogliersi intorno al manifesto *Per un'ipotesi di scrittura materialistica* e che proseguirà la sua azione contestativa nei decenni seguenti, incoraggiando il recupero del valore della 'tendenziosità' e delle scelte di campo, non può che differire dal generale primato dell'ontologia heideggeriana, opponendosi a esso tramite la riproposizione di una pratica letteraria che unisca specifico letterario e istanza materiale, teoria e prassi. In ottemperanza a una visione del testo letterario come «luogo di resistenza e di conflitto», dove «è possibile sperimentare un valore d'uso e un modo di produzione che si pongono contro le tendenze egemoni», il libro-manifesto di Quaderni di critica rilancia una scrittura fortemente e sistematicamente allegorica, in quanto capace di «agire come arma del dissenso e farsi portavoce di una polisemia concettuale ed espressiva, fondata su una costante azione di sabotaggio e di disturbo dei canali di trasmissione»[104]. Il principale riferimento teorico per l'elaborazione di simili posizioni in merito alla funzione dell'allegoria nella pratica letteraria, come abbiamo visto, è scopertamente rappresentato dall'opera benjaminiana; «particolare rilievo», nota a questo proposito Marco Rustioni, «assumono non solo i saggi dedicati da Benjamin a Brecht e alle esperienze dell'avanguardia, ma pure le opere più "sociologiche" del tedesco, o comunque quelle incentrate sul tema dell'aura e sulla figura dell'autore all'interno della dimensione produttiva del capitalismo»[105]. Si tratta, evidentemente, di una ricezione e riproposizione della lezione benjaminiana che si discosta dall'orientamento egemone della scena culturale italiana degli anni Ottanta: quanti si schierano a favore di una scrittura e di una letteratura 'materialistiche' continuano, piuttosto, a diffondere un'interpretazione di Benjamin focalizzata sulle categorie dell'avanguardia, dell'analisi dei rapporti di produzione (con la conseguente equazione autore-produttore), del binomio qualità-tendenza; problematiche, queste, che si ritrovano assommate e come racchiuse nel nodo fondamentale dell'allegoria. A tal riguardo, un ruolo particolarmente significativo per la promozione di una

[103] Ivi, p. 149. Basti pensare all'affermarsi sulla scena filosofica italiana del 'pensiero debole' teorizzato da Vattimo, che si ricollega, appunto, al parallelo e conseguente «tentativo di un'interpretazione debole» delle categorie benjaminiane. De Michele, inoltre, precisa come sia soprattutto «nell'organizzazione delle griglie concettuali e nella selezione dei temi che l'impostazione heideggeriana si rivela davvero egemone gli studi benjaminiani»: «potendo disporre finalmente di quasi tutta l'opera benjaminiana, e potendo svincolarne la lettura da condizionamenti derivanti da influssi di carattere "esterno" al testo, gli interpreti si concentrano quasi 'naturalmente' su temi di pertinenza heideggeriana, quali il ruolo del linguaggio, la questione della verità, la riflessione su tempo e storicità». Gli studi benjaminiani rappresentano pertanto «un esempio lampante di come è avvenuta la diffusione non solo del nuovo heideggerismo in Italia, ma soprattutto di come è stata accettata l'agenda dei temi presupposti dalle teorizzazioni di Heidegger» (ivi, p. 140).

[104] M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 114.

[105] *Ibidem*.

lettura «incentrata sul tema dell'allegoria»[106] è stato rivestito da Cesare Cases, il cui considerevole impegno divulgativo si traduce in una fitta serie di interventi, nati per lo più *a latere* della pubblicazione italiana delle principali opere di Benjamin, tra i quali vanno segnalati specialmente i saggi anteposti a *Il dramma barocco tedesco* e a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*[107]. Così come, d'altra parte, aveva debitamente evidenziato la centralità della questione allegorica all'interno del sistema benjaminiano la già ricordata interpretazione offerta, sul finire degli anni Settanta, da Ferruccio Masini, che dimostra di possedere ancora una forte incidenza sulle ipotesi elaborate dalla nuova tendenza sperimentale che attraversa il panorama teorico italiano.

Per rendersi pienamente conto dell'orientamento seguito dal gruppo romano in merito alla declinazione del concetto di allegoria, è bene rivolgersi alla lettera stessa del manifesto del 1981, che alla voce 'allegoria' dedica ampio spazio, esaminandola analiticamente per metterne in luce gli aspetti costitutivi e chiarire, al contempo, il senso di un suo recupero in ambito letterario. Attraverso l'uso ripetuto della figura dell'anafora («Quell'allegoria che…»), gli autori del volume scompongono questa nozione nella sua polivalenza semantica, scoprendo i modelli di riferimento nel cui solco intendono collocarsi e toccando, dunque, molti dei nodi teorici che si sono incontrati nei precedenti momenti di questo studio. Per la sua importanza all'interno di un discorso sul rilancio della funzione allegorica, il brano merita dunque di essere riproposto quasi integralmente:

> Quell'allegoria che si pone come momento speculativo a fronte della "naturalità" ipostatica del simbolo e che, di contro ad esso univocamente ed unilinearmente risolto, disvela le sue matrici differenzialistiche, polisemiche, relativistiche.
> Quell'allegoria che, per le sue *disiecta membra*, si connota in quanto segno e dialettica di espressione e convenzione; ed assume e produce coscienza dell'inattualità […] di ogni *immediata* ricomposizione positiva dell'aderenza tra il linguaggio e le cose.
> […] Quell'allegoria che tende all'apoteosi e precipita nella degradazione, sicché l'oggetto emergente dagli abissi della significazione allegorica ben presto fa posto al suo sconsolato volto quotidiano.
> Quell'allegoria che è tenacemente radicata là dove la caducità e l'eternità si scontrano direttamente; che dissemina di cadaveri la sua strada e fa sì che dalle macerie delle grandi costruzioni l'idea del loro progetto parli in modo più impressionante che non dai particolari che se ne potrebbero conservare.
> […] Quell'allegoria che non dà la natura ipostaticamente assunta, ma la screzia di storia, talché, «mentre nel simbolo con la trasfigurazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione», in essa «si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo»; e «la storia

[106] Ivi, p. 113.

[107] Tali scritti di Cases sono stati successivamente raccolti in un importante volume, dal titolo *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, edito per Einaudi nel 1985.

> in tutto quanto ha fin dall'inizio di inopportuno, di doloroso, di sbagliato si configura in un volto, in un teschio di un morto» e appare significativa solo nelle stazioni del suo decadere.[108]

I richiami diretti al modello allegorico benjaminiano, come si vede, s'inscrivono perfettamente all'interno della delineazione di un'estetica materialistica. Nella parte seguente del brano viene suggerito con determinazione «un uso del testo che, aperto alle contraddizioni e alla loro esplorazione critica», sappia svelare «l'inadeguatezza e l'impossibilità storica di una *humanitas* borghese autoistante, gratificata dalla certezza ideologica di uno sviluppo positivo e di una appropriazione progressiva della realtà»[109]. La letteratura di tipo allegorico, piuttosto che disinnescare le componenti d'urto del reale, al contrario le disvela in tutta la loro irriducibile problematicità:

> Esso [il testo letterario allegorico] costringe e si costringe a problematizzare le varie forme di integrazione, anche a livello linguistico, facendo saltare le clausole di un pacifico inglobamento, nella cultura, delle lacerazioni e delle disgregazioni reali. E slarga, per ciò stesso, significativa nella contraddizione, l'utopia.[110]

L'allegoria interviene dunque a incanalare tendenza e qualità «verso un modo specifico di produzione letteraria che deluda il committente borghese»: «è il tradimento della propria estrazione ideologica e sociale operato dall'autore-produttore»[111]. Alla definizione di un approccio critico così costituito concorre non solo l'influenza benjaminiana, ma anche, come si era anticipato, l'apporto del filosofo italiano Galvano della Volpe, il quale già nel corso degli anni Cinquanta aveva contribuito a ristabilire «in funzione anticrociana l'importanza della ragione e della semantica testuale a scapito dell'intuito e della forma pura»[112]. Il composito retroterra critico-filosofico sotteso alle posizioni del manifesto poggia, per l'appunto, su «un ripensamento dell'orizzonte marxista in chiave dellavolpiana e benjaminiana», o, per meglio dire, su una «ricontestualizzazione nel presente delle idee dei due teorici»[113]; se il punto di partenza del collettivo romano muove da «un'estetica materialistica così come è stata formulata da della Volpe», questa dev'essere tuttavia necessariamente «corretta di tiro sulle rotte del pensiero di Benjamin», allorché – come si è visto – «prende in consi-

[108] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 24.

[109] *Ibidem*.

[110] *Ibidem*.

[111] *Ibidem*.

[112] M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 113.

[113] A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, Biagio Cepollaro E-dizioni, 2007, p. 8, <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/PetrelAvanTes.pdf> (03/2022). L'attento studio di Petrella è dedicato all'esame delle teorie della poesia formulate dal nascente Gruppo '93, che, nel suo svilupparsi, si trova per l'appunto a confrontarsi con l'area sperimentalistica a cavallo tra gli anni Ottanta e i Novanta.

derazione il rapporto tra letteratura e tendenziosità»[114]. L'intento della *Critica del gusto*, opera pubblicata sulla soglia degli anni Sessanta, è indirizzato verso la fondazione di un'estetica e di una teoria letteraria su base storico-materialistica, capace di superare l'eredità romantica e idealistica; centrale, al riguardo, risulta non solo l'esaltazione del «polisenso» del linguaggio artistico – all'interno di una tripartizione che classifica, per contro, il linguaggio della scienza e della filosofia come «univoco» e quello della comunicazione quotidiana come «equivoco»[115] –, quanto soprattutto l'elaborazione del concetto di «contestualità organica»[116] dell'opera letteraria, non casualmente richiamato da Filippo Bettini nel brano sopra citato. Concorrendo alla definizione, in ambito italiano, di una semantica o semiotica materialistica, della Volpe ha saputo mostrare come «nel tessuto dell'opera» possano entrare e circolare «elementi concettuali e razionali che adoperiamo nella lingua comune»[117], potenziati di senso in virtù della rete di relazioni e rapporti reciproci che s'instaura tra essi. É proprio da

[114] *Ibidem*.

[115] Nella *Critica del gusto* (cit., p. 71) si afferma esplicitamente che «il carattere semantico specifico della poesia» risiede nell'«esser discorso o genere polisenso (polisèmo) che la contraddistingue dalla scienza, discorso o genere unìvoco». Infatti, mentre il linguaggio quotidiano risulta fortemente «equivoco» e «instabile» a causa del contesto aperto e non chiaramente determinabile in cui si colloca, il linguaggio scientifico e filosofico si basa sul carattere univoco dei concetti da esso veicolati, i quali necessitano di significare 'una ed una sola' verità, comprensibile solo dopo aver delimitato il campo semantico d'interesse. All'interno di un simile schema, dotato di maggior complessità «rispetto alla contrapposizione formalista tra il linguaggio d'uso e la lingua della poesia», la letteratura risalta per la propria polisematicità: uno stesso termine somma ed aggiunge al significato «letterale-materiale» originario sensi ulteriori, scaturiti dalle relazioni che si determinano all'interno del testo. Bisogna notare, inoltre, come della Volpe inserisca la poesia, e in generale la letteratura, all'interno della macro-categoria del 'discorso linguistico': «non c'è contrapposizione, per della Volpe, tra discorso e poesia. Sono due modi paralleli e paritari. La poesia resta a far parte del complesso della "discorsività" umana e infatti egli ne parla come di "discorso poetico"» (F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma 2012, p. 135).

[116] Si rimanda alla distinzione tra la nozione di «onnitestualità» e quella di «contestualità» del discorso linguistico, illustrata ne *La Critica del gusto*, cit., p 12: «all'ingrosso diremo che lo onnitestuale è il luogo semantico del discorso volgare, e quindi equivoco. Per contestuale organico o *locus* del polisenso (o polisemo), intendiamo, invece, quella unità linguistica concreta, quella frase o nome-frase, che non solo non è casualmente testuale ma il cui valore espressivo o interesse linguistico-formale (o di pensiero) è condizionato dalla sua capacità o di costituire essa stessa un complesso linguistico-formale, o espressivo, individuato e organico al punto da valere come necessario e necessitante con-testo per ogni suo elemento ossia elemento di essa frase, oppure di esser essa parte organica o membro di un organismo espressivo o contesto che ha il suo cuore in altra o in altre determinabili unità, frasi o 'proposizioni' strutturali del contesto. Donde ogni valore espressivo polisenso: ossia ogni valore costituito da un di più di senso rispetto [...] a quello dei valori onnitestuali [...] e questa pluralità aggiunta di significati, indissociabile da un determinato contesto, perché da questo e per questo prodotta, costituisce il pensiero o discorso poetico e la sua autonomia (autonomia semantica della poesia, cioè scientificamente accertabile, non metafisica)».

[117] A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, cit., p. 9. Muzzioli ha non a caso definito della Volpe come quello che, «tra i teorici

tale «concettualità o razionalità insita nella letteratura», afferma il filosofo italiano, che «è possibile fondare un'estetica materialistica che renda conto della sua natura sociologica e comunicativa»[118]:

> La verità o valore conoscitivo della poesia in quanto discorso fa capo (come per ogni altro discorso) a immagini-concetti ossia a complessi logico-intuitivi, secondo quanto ci ha confermato la presenza – indispensabile – di una *struttura* (intellettualità) ossia di un *significato* in ogni prodotto o "fantasma" poetico. [...] Di conseguenza, rinviandoci ogni significato direttamente o indirettamente alla esperienza o storicità e quindi a un *quid* sociologico, così, e solo così, è resa possibile la fondazione materialistico-storica della poesia – la sola criticamente accettabile per il suo carattere scientifico, antidogmatico, antimetafisico.[119]

Riabilitando la compresenza della sfera razionale e della sfera emotiva, della Volpe giunge dunque a invalidare dalle basi l'impostazione teorica idealistica. Lo 'specifico letterario', così come viene inteso nelle sue opere, non è una categoria *a-priori* né partecipa di alcuno statuto metafisico: al contrario, il testo artistico contiene e preserva i significati letterali-materiali della realtà storica cui allude, presupponendola costantemente al fine di una sua corretta decifrazione e comprensione; si ritorna, qui, alla dicotomia tra *langue* e *parole*, tra autonomia ed eteronomia del testo poetico poc'anzi discussa. È proprio la presenza del livello «letterale-materiale», «che continua a sussistere nel linguaggio poetico», a garantire «il profondo legame del testo con la storia e con la società»[120], associando in tal modo all'attenzione verso il piano stilistico la rivendicazione di quella che Casadei ha giustamente indicato come «una precisa storicità della forma»[121].

Risulta evidente come simili riflessioni costituiscano il punto d'origine della proposta teorica del gruppo di Quaderni di critica; come esplicitamente dichiarato dal collettivo, infatti, l'opera dellavolpiana indica «la via di un materialismo in forma dialettica e sperimentale», «un materialismo nemico di ogni *ipostasi*

di ispirazione marxista», «ha maggiormente rivendicato il carattere anche intellettuale dell'arte» (F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 137).

[118] G. della Volpe, *Critica del gusto*, cit., p. 71.

[119] Ivi, p. 71-72.

[120] F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 138.

[121] A. Casadei, *La critica letteraria contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2015, p. 64. Tale complementarità di piani si riflette e diviene costitutiva anche dell'attività del critico, così com'è intesa nell'ottica dellavolpiana: la «parafrasi critica», ossia il lavoro dell'interprete, «deve dar conto di ciò che il polisenso letterario ha mutato e di ciò che invece ha conservato rispetto al significato "letterale-materiale" delle parole. Deve riconoscere, insomma, lo scarto e il passaggio dall'uso quotidiano a quello rigorosamente formalizzato; ma, nello stesso tempo, la sostanza culturale che circola nell'opera attaccata al significato comune delle parole». Il rapporto con la sfera storica investe e condiziona fortemente, dunque, anche i compiti del critico: «la storia "sostanzia" la poesia e impone al critico di prendere posizione» (F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 136).

e produttivo di *ipotesi*»[122]. Si può rileggere, come ulteriore verifica di questo assunto, il seguente passaggio tratto dal manifesto del 1981:

> Materiali sono le circostanze da cui nascono e con cui si confrontano le idee letterarie; materiale è la genesi stessa della loro istituzione; materiali i canali attraverso i quali si diffonde e si riproduce; materiale è, infine, la traduzione fattuale del suo impiego; l'esistenza del tempo libero e degli oggetti di scrittura, garantiti solo dalla produzione economica di plus-valore. Dunque, l'identità costitutiva del fatto letterario, nel suo spessore materico, contraddice la visione idealistica della sua origine spirituale, psicologica e metastorica.[123]

Il precedente dellavolpiano si poneva inoltre, come si è visto, in direzione di un recupero del carattere noetico della scrittura e dell'espressione artistica, di una «restituzione di una specifica pienezza conoscitiva al testo letterario»[124], convergendo anche in questo aspetto, senza sbavature, con la proposta di Quaderni di critica. Lo scarto tra le due poetiche, tuttavia, emerge in relazione alle nozioni di «tendenza» e di «tipicità», sulle quali si può misurare il crescente divaricarsi tra la filosofia dellavolpiana e l'ipotesi del collettivo romano. Mentre della Volpe riconosce la tendenza letteraria unicamente nella categoria del «tipico, ovvero nell'universalità dei contenuti storico-sociali, pur concreti, di una determinata epoca», Quaderni di critica compie invece un passo ulteriore, rilanciando fortemente l'istanza progettuale costitutiva del fatto artistico. S'inserisce qui, dunque, il 'correttivo' benjaminiano: per gli autori del manifesto, infatti, Benjamin sembra partire «dal punto in cui della Volpe si è arrestato», vale a dire «dalla funzione, dalla posizione che l'intellettuale della nuova epoca assume nella società», con le conseguenti considerazioni sullo statuto del prodotto letterario, sugli attuali compiti del critico, sul senso e sul mandato della letteratura. Va attribuito a Benjamin, com'è più volte emerso nelle pagine precedenti, l'innovativo mutamento di prospettiva che porta a identificare la «qualità» di un'opera letteraria nella funzione che essa riveste *all'interno* dei mezzi di produzione, nel grado con cui riesce a incidere nel sistema capitalistico che pure la sottende: in una parola, nella sua «tendenza»[125]. Il medesimo, capitale spostamento del punto focale attraverso cui intendere l'atto della critica e

[122] Quaderni di critica, *Della Volpe, Benjamin e la 'scrittura materialistica'*, «Avanguardia», 2, 1996, p. 56.

[123] Quaderni di critica (a cura di), *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*, cit., p. 10.

[124] M. Carlino, *Pietrobono e la struttura poetante nella "Commedia" di Dante: qualche considerazione*, in T. Tarquini (a cura di), *Luigi Pietrobono. Dal centro al cerchio. Un viaggio controcorrente nell'universo della Commedia*. Atti del Convegno, Alatri (27 febbraio 2020), Arti Grafiche Tofani, Alatri 2020, p. 10.

[125] Cfr. W. Benjamin, *L'autore come produttore*, cit., p. 45: «invece di chiedere quale posizione ha un'opera rispetto ai rapporti di produzione dell'epoca; se è d'accordo con essi, se è reazionaria, o se invece mira al loro rovesciamento, è rivoluzionaria, – invece di porre, o comunque prima di porre questa domanda ne vorrei proporre Loro un'altra. Dunque, prima di chiedere: che posizione ha una poesia rispetto ai rapporti di produzione dell'epoca?, vorrei chiedere: qual è la sua posizione in essi?».

della creazione letteraria è pienamente condiviso da Quaderni di critica. Quella che si evince dal manifesto, infatti, «non è una visione sistematica» dell'arte, né una definizione chiusa: è, semmai, una possibile risposta alla domanda sulle residue possibilità d'incidenza dell'oggetto letterario nella società vigente. Posta di fronte a tali interrogativi, la letteratura non può che rispondere con la riaffermazione della sua 'tendenziosità' e 'progettualità':

> Qualsiasi sviluppo a partire dal pensiero benjaminiano comporterà la necessaria coscienza che tutti i procedimenti e le prassi letterarie (critica, teoria, produzione) saranno soggetti allora a una nuova impostazione. Il critico e il teorico non potranno più giudicare la bellezza o l'ineffabilità della poesia ma piuttosto il loro grado di incidenza, di svelamento del reale nelle sue contraddizioni; in più dovranno impegnarsi a elaborare strategie teoriche che mirino a trasformare l'esistente e il suo apparato produttivo. È chiaro che in una tale ottica il lavoro di gruppo sarà indispensabile: sarà indispensabile creare un organismo collettivo che proceda assieme nel dar battaglia all'istituzione culturale. E allora anche le stesse definizioni di generi letterari, le scriminature tra critica, teoria e prassi – per come intesa in ottica tradizionale – perderanno di consistenza: la risposta della letteratura starà nel mentre del suo farsi, nella sua produzione tendenziosa, inscindibile dalla teoria e dal progetto.[126]

Le «strategie teoriche» sopra richiamate vanno di pari passo con le convergenti «strategie testuali» attuate dai membri del collettivo e da quanti, in questi anni, si riconoscono e gravitano attorno alla proposta di una scrittura materialistica; soluzioni formali e stilistiche volte a generare contraddizione ed estraniazione, ad attivare un pensiero critico e non precostituito, e che si affidano allo strumento cardine dell'allegoria. É proprio su quest'ultimo ma fondamentale elemento che si avverte nuovamente uno scostamento significativo dall'orizzonte estetico formulato da Galvano della Volpe. Infatti, contrariamente a quanto ci si attenderebbe dalle sue posizioni fortemente anticrociane, il filosofo italiano si pronuncia a discapito della forma allegorica, considerandola un disvalore artistico. Pur partendo da una poetica che esalta la componente razionale e concettuale dell'opera artistica, egli è tuttavia propenso ad attribuire il proprio favore alle categorie del 'tipico' e del 'simbolo', vedendo in quest'ultima una modalità metaforica in cui «l'universale resta attivo e il concetto resta inesauribile»; nell'allegoria, al contrario, «il concetto è come esaurito in una sola immagine»[127]. Mentre nel simbolo è possibile intuire una «particolarità viva»[128], nell'ottica dellavolpiana l'allegoria cade nuovamente in una delle accuse che più frequentemente le sono state mosse dalla tradizione romantica, vale a dire quella di essere un freddo meccanismo la cui funzione è unicamente quella

[126] A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, cit., p. 16.

[127] Ivi, pp. 18-19.

[128] Ivi, p. 19; cfr. G. della Volpe, *Critica del gusto*, cit., pp. 57 e sgg.

di rimandare a un altro concetto. Risulta evidente come il filosofo non abbia tenuto conto, per questi aspetti della sua teoria, della rivalutazione del modo allegorico coraggiosamente condotta da Benjamin, e pare inoltre plausibile, come osservato da Francesco Muzzioli, che alla base di un così netto giudizio negativo nei confronti dell'allegoria possa esservi un'identificazione di quest'ultima unicamente con la forma, più tradizionale e meccanica, della personificazione[129]. Per Quaderni di critica, al contrario, quello allegorico è uno strumento imprescindibile dell'operazione letteraria, tanto da entrare come termine chiave nei testi programmatici di questa nuova stagione di ricerca: esso rappresenta un procedimento centrale «nel progetto e nel procedimento di costruzione del testo stesso», costituendo il nodo su cui converge e attraverso cui si esplica la 'tendenza' dell'arte, la sua volontà di incidere attivamente sul mondo dominante.

> È nell'allegoria che trovano congiungimento i propositi tecnici di tendenziosità mirante a modificare lo stato delle cose e quelli teorico-materialistici. Ed è in essa che il gruppo di *Quaderni di critica* tenta di trovare un nesso che colleghi in qualche modo le varie realtà della *Terza ondata*, differenti per impostazioni teoriche e procedurali nella composizione dei testi, ma unificate proprio da un uso costante del procedimento allegorico.[130]

Il procedimento allegorico, nel modo in cui è inteso da Quaderni di critica e dalle esperienze critiche immediatamente successive, «sintetizza dunque perfettamente l'orizzonte materialistico così come delineato dalla speculazione dellavolpiana con quello benjaminiano»[131], orientato sul valore *progettuale* della creazione letteraria.

3. Al centro del dibattito. Convegni, riviste e iniziative editoriali

La tendenza che abbiamo visto riunirsi intorno al polo di una scrittura materialistica e di una poetica allegorica si definirà e stabilirà ulteriormente negli anni di poco successivi all'uscita del manifesto appena discusso. Avanza con sempre maggior determinazione, infatti, la «comune esigenza di un comportamento critico e demistificante nei confronti della "crisi"»; e soprattutto, «a monte dell'inconfondibile matrice dei registri individuali» prende forma «un convergente attacco demolitorio all'istituto della "letterarietà"», con i suoi «attributi di assolutezza, superiorità e di purezza»[132] tornati in auge negli ultimi anni.

[129] Solo questa forma di rappresentazione allegorica, infatti, poteva presentarsi agli occhi del filosofo come 'univoca'; risulta ben poco agevole, altrimenti, bilanciare il veto nei confronti del procedimento allegorico moderno con un sistema di pensiero che teorizza ed esalta il carattere 'polisenso' dell'arte e della letteratura.

[130] A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, cit., p. 22.

[131] Ivi, p. 23.

[132] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 18.

Il tentativo di riattivare un terreno di confronto e di ricerca di forme artistiche non asservite alla logica postmodernista e alle norme del mercato passa anche attraverso l'azione contestativa portata avanti da alcuni organi editoriali, nonché attraverso momenti di aggregazione e dialogo, quali convegni e manifestazioni, in cui simili spinte trovano espressione e in occasione dei quali è possibile 'fare il punto' sui fermenti che animano la scena coeva, sui risultati raggiunti e sugli orientamenti in atto. Un ruolo assai significativo nella formazione e promozione di una linea neo-sperimentale è infatti giocato da alcune riviste, che, nel corso di questi decenni, si ritagliano e conquistano progressivamente un nuovo spazio all'interno del panorama editoriale e culturale italiano, facendosi promotrici, in prima istanza, di una gestione alternativa dello spazio letterario, in contrapposizione ai modelli vigenti e all'opprimente istituzionalizzazione del fatto artistico.

Alla ripresa del dibattito teorico e all'adozione di innovazioni tecniche e formali in campo artistico contribuisce in particolar modo la rivista «alfabeta», gestita in quegli anni da un comitato redazionale fortemente «eterogeneo al suo interno», che «garantisce una linea editoriale in costante apertura e si alimenta del confronto intellettuale»: se, infatti, la definizione delle linee programmatiche della rivista può essere attribuita alla figura di Balestrini, la sua realizzazione e riuscita è affidata a un comitato di tipo collegiale, composto da «intellettuali e scrittori connotati da esperienze culturali e posizioni ideologiche diverse, che convergono tuttavia nel progetto di una rivista militante e impegnata contro il cosiddetto "riflusso" degli anni Ottanta»[133]. Riunendo diversi membri del precedente Gruppo '63 e «radunando le forze "superstiti" della sinistra dopo la dura repressione dei movimenti degli anni Settanta», la rivista milanese persegue l'obiettivo di «proporre un punto di vista critico sulla realtà contemporanea», «rivolgendosi soprattutto ai giovani della generazione postsessantottesca, in un periodo storico in cui si percepisce chiaramente la disgregazione del sistema culturale e politico»[134]. Il periodico avrà dunque un'importanza primaria nell'individuazione e demarcazione delle tendenze letterarie che si profilano e progressivamente s'impongono sulla scena culturale italiana, grazie alle discussioni che animano le pagine del giornale e alle frequenti occasioni di confronto organizzate dal comitato redazionale, specialmente dalla sua ala 'letteraria'. Si deve infatti a Francesco Leonetti l'iniziativa di avviare, con la sua *Questione*

[133] Si rimanda qui alla scheda *alfabeta* allestita da Giovanna Lo Monaco all'interno del progetto *Le culture del dissenso*, <https://www.culturedeldissenso.com/alfabeta/> (03/2022), curato da C. Pieralli e T. Spignoli (pubblicata anche in versione cartacea nel volume *Alle due sponde della cortina di ferro*, a cura di F. Iocca, G. Larocca, G. Lo Monaco, *et al.*, GoWare, Firenze 2019, pp. 138-144). Il comitato direzionale della rivista «alfabeta», che dal 1979 al 1988 esce con il sottotitolo di «Mensile di informazione culturale», comprende i seguenti nomi: Di Maggio, Sassi, Nanni Balestrini, Umberto Eco, Paolo Volponi, Antonio Porta, Maria Corti, Francesco Leonetti, Pier Aldo Rovatti e Mario Spinella. «Il gruppo redazionale», informa sempre Lo Monaco, «comprenderà in seguito Omar Calabrese, Maurizio Ferraris, Vincenzo Bonazza, Marisa Giuffra, Nino Trombetta e Carlo Formenti».

[134] *Ibidem*.

estesa ad altri (nel decimo numero della rivista, del 1980), un discorso comune e collettivo, in grado di coinvolgere un maggior numero di intellettuali e scrittori, i cui contributi confluiranno nella rubrica intitolata, significativamente, *Linguaggio e cambiamento*. La volontà di rilanciare una letteratura capace di incidere sul reale, che si ponga come alternativa possibile al carattere metastorico e di ripiegamento interiore del filone poetico dominante, trova successivamente esito nell'istituzione, con il numero 57 del 1984, di una rubrica esplicitamente dedicata all'indagine su *Il senso della letteratura*. Vedendo la partecipazione attiva e fruttuosa di numerose figure di spicco della rinata tendenza sperimentale e avanguardista, quali Leonetti, Porta, Luperini, Muzzioli, Patrizi e Guglielmi, questo impegno si concretizza nell'organizzazione di un convegno eponimo, tenutosi a Palermo dall'8 al 10 novembre del 1984 e organizzato, per l'appunto, dalla stessa rivista «alfabeta» (insieme alla palermitana «L'Acquario»). Per rendere ancora più manifesto l'obiettivo precipuo di questa prima, significativa occasione d'incontro e di scontro, i promotori del convegno decidono di affiancare alla dicitura, già nota, de *Il senso della letteratura*, il sottotitolo altrettanto programmatico *Tendenze della ricerca oggi in Italia*: il fine di queste tre intense giornate «di dibattito e di lettura» consisteva infatti nell'«accertamento delle tendenze», patenti o latenti, cercando di superare «la dispersione in atto» nel contesto culturale italiano con l'uscita «allo scoperto» dei principali schieramenti e raggruppamenti, non senza «punte polemiche di rilievo»[135]. Il più importante risultato del convegno consiste già in questo «divaricarsi di posizioni»: a emergere dalle giornate palermitane non è infatti la creazione di un 'gruppo' ben definito e determinato – né tantomeno ciò rientrava nelle intenzioni dei promotori dell'evento –, ma è, semmai, la «delineazione e messa a contrasto»[136] di due principali tendenze del campo letterario coevo, tra cui pare opportuno e anzi indispensabile avviare un «confronto [...] e [...] chiarimento reciproco», da svolgersi «nei testi e nella ragione teorica e in quella critica»[137]. Da un lato viene dunque individuata la tendenza, maggioritaria e dominante, dei «neo-romantici» o cultori della 'parola innamorata', cui si contrappone «quella minoritaria e sempre più agguerrita degli "espressionisti" o allegorici»[138]. Si tratta, come osservato da Francesco Leonetti, Antonio Porta e Gianni Sassi nel *Bilancio provvisorio* pubblicato sul numero 69 di «alfabeta», più precisamente di «indirizzi», di «formule che mirano ad accertare talune costanti orientate e non a stabilire esiti o personalità»[139], utili tuttavia a demarcare ulteriormente la distinzione tra le parti in gioco, rilevando la ripresa di un'opposizione interna al panorama culturale italiano. Questa «divaricazione antagonistica» di «ten-

[135] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 32.

[136] Ivi, p. 33.

[137] Ivi, p. 40.

[138] *Ibidem*.

[139] Ivi, p. 40.

sioni contrarie», inoltre, non riguarda solo l'ambito propriamente poetico, pur essendo riferito in modo privilegiato a esso, ma si estende a comprendere anche il campo della narrativa, investendo la questione più generale della letteratura e del posizionamento dell'intellettuale-scrittore. Ciò che più interessa notare, ad ogni modo, è l'individuazione esplicita e pertanto consapevole di una 'tendenza allegorica': proposta «tutta da approfondire e da verificare», a detta degli stessi organizzatori e partecipanti al convegno, «ma intanto convincente apertura d'orizzonti e quindi operativo punto di partenza per una annunciata "nuova serie o filone di scritti"»[140].

Durante l'incontro palermitano, inoltre, intervengono teorici come Angelo Guglielmi, Edoardo Sanguineti e Romano Luperini, figure che si esprimono sempre nella direzione di «una agguerrita contestazione dell'esistente»[141], ma il cui percorso non si può far coincidere completamente con uno dei gruppi di ricerca menzionati in queste pagine, poiché, piuttosto, essi attraversano e intersecano a più riprese, secondo una peculiare prospettiva, questa nuova fase di ricerche e sperimentazioni, apportandovi un contributo significativo e continuativo nel tempo. Sanguineti, *in primis*, torna a prender parte alla riflessione sulla situazione culturale contemporanea e sulle sorti della letteratura, proponendo un'inedita chiave di pensiero sintetizzabile nella formula della letteratura come «giuoco sociale». Il suo intervento durante il convegno del 1984, ripreso e pubblicato, insieme agli altri contributi, sul numero 69 di «alfabeta» (del 1985), si apre con la ferma dichiarazione di una 'lotta al poetese', espressione cui Sanguineti ha già fatto ricorso e che qui viene ampliata sino ad includere la «lotta contro il letteratese o letteraturese»:

> Credo che una vocazione letteraria che si rispetti oggi non può che essere impostata come una lotta contro il letteratese o letteraturese. Vent'anni fa, qui a Palermo, questo in qualche modo veniva etichettato sotto il vocabolo di avanguardia. Oggi penso che siano necessari dei modi più bruschi e se possibili più radicali in proposito. Io qui non vorrei discutere della letteratura come istituzione, però vent'anni dopo penso che sia opportuno discutere della letteratura come giuoco, non tanto come giuoco linguistico, ma come giuoco sociale: con questa avvertenza, [...] che nessun giuoco linguistico può spiegare un giuoco sociale, ma che solo il giuoco sociale può spiegare i giuochi linguistici.[142]

Secondo la visione presentata in quest'occasione dallo studioso, la letteratura si fonda infatti «su una sorta di normalizzazione e regolamentazione del giuoco», il quale, «per quanto addomesticato», continua tuttavia a operare

[140] Ivi, p. 33.

[141] *Ibidem*.

[142] E. Sanguineti, *Un giuoco sociale*, «alfabeta», 69, 1985, p. V del Supplemento letterario 4; ora in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 36.

come deve, ossia «come un conflitto tra persuasori occulti, che fanno finta sotto un velo decoroso di regole negoziate, pattuite, rispettate, magari persino rispettabili di condurre delle partite assolutamente innocenti», mentre in verità «la letteratura è nuda a dispetto di tutte le coperture, opera come uno spazio di conflitti mortali, di ideologie, di gruppi sociali, finalmente di classi»[143]. Romano Luperini interviene invece durante il confronto conclusivo, con un bilancio «che ha valore di detonatore sul pacifico andamento del "riflusso"»[144], mettendo in luce la ricomparsa di una linea avanguardista e sottolineando, soprattutto, l'attenzione che nel corso delle giornate palermitane è stata più volte posta nei confronti della nozione di allegoria, chiamata in causa da Bettini e da Niva Lorenzini[145]. Nel contesto della società informatizzata coeva, Luperini sancisce inoltre l'inattualità di un ricorso al simbolo; il netto contrasto tra i due modi conoscitivi viene declinato in questa circostanza nella forma di un'opposizione tra un «rapporto orizzontale e confidenziale col mondo» e uno, all'inverso, di tipo «verticale» e problematico:

> Oggi il simbolo non è più possibile [...], ma se non è più possibile il simbolo è possibile forse l'allegoria. [...] Nel mondo basso, comico, spettacolarmente babelico della società informatica e multimediale non si danno più simboli, vale a dire rapporti orizzontali e confidenziali col mondo, ma forse ancora e soltanto l'esercizio sperimentale dell'allegoria, vale a dire il loro rovesciamento verticale.[146]

Luperini applica la suddetta considerazione specialmente al versante della recente tradizione poetica italiana, da lui rivista e interpretata proprio alla luce dell'opposizione tra simbolo e allegoria: «non sarà forse un caso», afferma infatti il critico al termine del suo discorso, «che due poeti diversissimi come Sanguineti e Fortini proprio su questo si incontrano, nel distruggere il simbolismo e la sua tradizione e nel riproporre l'allegoria»[147]; tuttavia, neppure il campo della narrativa, e più in generale della prosa, è esente da tale distinzione, mostrandosi anch'esso percorso da una crescente tendenza allegorica, in riferimento alla quale Luperini cita alcuni racconti di Roberto Di Marco[148].

143 F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit, pp. 36-37; e poco oltre: «Ora il senso della letteratura per me è questa nudità: una volta si sarebbe detto occorre demistificarla perché confessi la sua natura politica, non credo sia una proposizione desueta, non è uno spazio neutro in cui l'umanità venga stipando e accumulando dei valori, è l'arena di un'elegante macelleria culturale».

144 Ivi, p. 33.

145 R. Luperini, *Un confronto tra posizioni diverse*, «alfabeta», 69, 1985, pp. XVIII-XIX del Supplemento letterario 4; ora in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 39.

146 *Ibidem*.

147 *Ibidem*.

148 Si legge infatti nella trascrizione dell'intervento: «vorrei ricordare il racconto letto ieri da Di Marco, e altri inediti di lui che ho letto, che sono splendide allegorie».

Come si può vedere, il dibattito sul rilancio di una linea alternativa della letteratura, che coinvolge direttamente la questione dell'allegoria – sia come modo di produzione del testo, sia come modello d'interpretazione –, si organizza nel corso degli anni Ottanta «attraverso punti di incontro, di sintesi e di rilancio il più possibile frequenti, diffusi e allargati», cercando in tal modo di radunare e ridar voce alle forze contestative esistenti. Viene così inaugurata una tendenza di segno opposto rispetto alla «caduta di un'opposizione letteraria esplicita» registratasi negli anni Settanta e alla conseguente «scarsa circolazione delle idee e dei prodotti della ricerca», che aveva portato intellettuali e scrittori a trovarsi in una situazione di forte isolamento, con effetti «oggettivamente depotenzianti»[149] sulla carica dissacrante e demistificante di sperimentazioni condotte essenzialmente 'in proprio'. Il riacceso dibattito prosegue nel 1985, non solo sulle pagine della rivista «alfabeta», che accolgono le numerose testimonianze e i consuntivi del convegno palermitano; nello stesso anno si apre infatti un'ulteriore discussione, dedicata sempre all'esame degli orientamenti presenti all'interno del campo letterario, che trova spazio nella rubrica *Io parlo di un certo mio libro – Colloquio italo-francese,* ampliando il confronto agli intellettuali francesi gravitanti intorno alla rivista «La Quinzaine»[150]. «alfabeta» offrirà ancora altre importanti occasioni di riflessione e continuerà a farsi promotrice d'interessanti iniziative di rilancio della critica letteraria, oltre che di una nuova editoria; tra queste si colloca il convegno *Ricercatori & Co.*, svoltosi a Viareggio dal 26 al 28 marzo del 1987, durante il quale «l'esame dello stato della letteratura attuale si svolge con un vivace contraddittorio verso più chiare scelte di campo»[151]. Questo secondo convegno torna a fare il punto sulla situazione della ricerca letteraria in Italia e sulla ripresa di una spinta di tipo avanguardista, distinguendosi però per l'attenzione riservata in modo specifico al panorama delle riviste: un'intera giornata è infatti dedicata al censimento e alla presentazione di numerose riviste attive nella scena culturale del nostro Paese e dei relativi gruppi redazionali. Sempre nel corso del 1987, inoltre, va segnalato il convegno senese *Sull'interpretazione. Ermeneutica e testo letterario* (21-23 maggio), nel corso del quale il gruppo di studiosi che si raccoglie intorno alla figura principale di Luperini approfondisce ulteriormente il discorso sull'allegoria emerso dai precedenti confronti, indirizzandolo decisamente (come si comprende già chiaramente dal nome prescelto) verso l'ambito dell'esegesi testuale.

Un'attenzione particolare, tuttavia, riveste un'altra occasione d'incontro, il cui tema era stato già parzialmente anticipato durante le giornate di Viareg-

[149] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 43.

[150] Si rimanda nuovamente alla scheda su «alfabeta» curata da Giovanna Lo Monaco; il dialogo italo-francese «culmina nell'incontro di Roma organizzato dalle due riviste il 13-15 dicembre 1985» (G. Lo Monaco, *alfabeta*, in C. Pieralli, T. Spignoli (a cura di), *Le culture del dissenso*, cit.).

[151] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 33.

gio: si tratta del convegno *Riviste e tendenze della nuova letteratura,* organizzato a Lecce nell'aprile 1987, questa volta grazie all'azione dei collaboratori della rivista pugliese «l'immaginazione». «Foglio letterario militante», come viene definito nei primi editoriali, «l'immaginazione» fa la sua comparsa per la prima volta nel gennaio 1984, come supplemento a «Salento domani», divenendo espressione dei fermenti e delle spinte rinnovatrici che animavano il contesto geografico e culturale della città di Lecce[152]. I curatori del più volte citato volume *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia* ricordano a posteriori la serie di motivazioni che portò il capoluogo pugliese a porsi come nuovo polo del dibattito critico-teorico, attorno al quale confluirono personalità di spicco all'interno della neonata corrente sperimentale: nel contesto culturale ed editoriale predominante, d'altronde, non poteva di certo essere il «centro» a «mostrare intelligente disponibilità» verso le sommerse potenzialità critiche e demistificanti del fatto artistico, quanto semmai «i margini»[153]. È l'ora della «Gita a Lecce», riprendendo il titolo dell'intervento di Francesco Leonetti – che, a sua volta, vuol rispondere all'invito della *Gita a Chiasso* di Arbasino, spostandosi ora verso «una frontiera interna»[154]. La città si era progressivamente affermata come sede di eventi di grande spessore, a partire dalla pubblicazione, nel 1983, del primo numero de «L'ombra d'Argo», diretta da Romano Luperini con una redazione allargata, che rivendica un impianto «non monolitico» e fa capo a diversi poli nazionali, da Siena a Roma a Lecce, schierandosi apertamente sul fronte di un'indagine materialistica della letteratura – il sottotitolo della rivista, non a caso, riportava l'indicazione esplicita *Per uno studio materialistico della letteratura.* Sarà però soprattutto l'opera avviata

[152] Si veda la scheda *l'immaginazione*, curata da chi scrive, sempre all'interno del già menzionato progetto *Le culture del dissenso*, dove si legge: «l'iniziativa di dar vita, dopo la fase di "riflusso" e stagnazione culturale degli anni Settanta, a un nuovo "foglio letterario militante", si poneva come un "surrogato dell'impegno politico", come un imprescindibile "impegno civile". Con l'intenzione di "rompere gli indugi e dare corso ad un'idea di operare nel sociale, di contribuire, a partire dallo specifico letterario, alla crescita del territorio", Anna Grazia D'Oria e Piero Manni iniziano a stringere una vasta rete di relazioni personali con scrittori, critici e artisti di chiara impronta sperimentale, trasformando il proprio soggiorno in un'improvvisata redazione» (E. Caporiccio, *l'immaginazione*, *Le culture del dissenso*, <https://www.culturedeldissenso.com/limmaginazione/> [03/2022], pubblicato anche in versione cartacea nel volume *Alle due sponde della cortina di ferro*, cit., pp. 149-155).

[153] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 43.

[154] Ivi, p. 44; e poco oltre si legge (p. 50):«Oggi il viaggio a Chiasso e anzi alle università americane è come collocato nel giro quotidiano: si continua sempre a visitare il centro del mondo... [...] Qui voglio illustrare solo il fatto che alcuni adulti, che fra loro hanno una reciproca stima, Malerba, Sanguineti, io, forse più oltre Giuliani e anche Volponi, con varie tendenze dunque accomunate dall'intento di ricerca e dal fastidio verso le cose malfatte, e altri più giovani, come Ciabatti e Lacatena, si presentano fra l''85 e '86 presso Piero Manni editore, Lecce, e dunque ripartono dal Salento. O fanno una gita là. Con libri di punta, anche quando sono "minori" (nel senso ottimo di questo termine, che riguarda il fresco, il gusto dell'intervento, il proprio del ricercare)».

e sapientemente portata avanti, con cura e dedizione, dai coniugi Piero Manni e Anna Grazia D'Oria nel corso della metà degli anni Ottanta, dapprima sulle pagine della rivista «l'immaginazione» da essi fondata, e poco dopo attraverso le pubblicazioni della casa editrice Manni – che accoglierà nel suo catalogo importanti autori sperimentali, da Malerba a Leonetti, a Sanguineti, Cacciatore, Di Marco, Lunetta – a fare della città di Lecce «un prezioso punto di riferimento per iniziative, riviste e autori interessati alla vitalità propositiva del proprio lavoro»[155]. A testimoniare l'accresciuto peso culturale del gruppo Manni e degli intellettuali che gravitavano attorno a esso si situa proprio il convegno sulle *Riviste e tendenze della nuova letteratura,* promosso e organizzato dal comitato de «l'immaginazione». All'incontro di Lecce prendono parte «scrittori, critici, teorici della letteratura, sociologi della fruizione, giornalisti», ma l'impostazione è tutt'altro che «eclettica e causale»: al contrario, l'obiettivo delle diverse giornate e dei vari seminari o tavole rotonde in cui si snodano le discussioni è quello di portare finalmente allo scoperto le diverse posizioni e tendenze, in un confronto «rigoroso e persino intransigente»[156]. L'orientamento prevalente vede infatti contrapporsi agli esponenti della tendenza ufficiale neo-idealistica (tra cui figurano Antonio Prete e Giancarlo Majorino) i rappresentanti della corrente antagonista, che assume ormai una fisionomia sempre più definita e arriva a istituire un «asse trasversale di raccordo con le nuove generazioni d'estrazione materialistica e antiromantica»[157].

È infatti nel corso di quest'incontro che trova attuazione l'invito racchiuso, anni prima, nel manifesto *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*: per la prima volta «le varie voci solidali e convergenti si coagulano attorno ad un programma costruttivo e diventano compartecipi di un testo collettivo, che implica e formalizza intendimenti, responsabilità e scelte di campo, non definitive ma neppure equivoche»[158]. Si tratta delle tanto attese *Tesi di Lecce,* un «documento a più voci» nato a margine del convegno di Lecce, «con spirito aperto e non dogmatico», perseguendo l'obiettivo di definire alcuni basilari «nuclei qualificanti» della nuova tendenza di ricerca letteraria e artistica, fissando, nonostante l'estemporaneità e l'informalità dell'occasione contingente (secondo la cronaca, lo scantinato di un'osteria di Otranto), i «punti centrali e dirimenti»[159] del movimento. Il testo è l'esito di un processo che, come si è cercato di mettere in luce, si è articolato lungo una sequenza di fasi successive, strettamente legate e conseguenti l'una all'altra; esso ne rappresenta, al contempo, un fondamentale punto di sintesi e un'apertura verso future possibilità di sviluppo, grazie all'inclusione delle generazioni più giovani: alla stesura del documento sono infatti presenti esponenti di «Officina» e del Gruppo '63, membri di Quaderni di critica, Lu-

[155] Ivi, p. 44.
[156] Ivi, p. 57.
[157] *Ibidem*.
[158] *Ibidem*.
[159] Ivi, pp. 57-58.

perini e Mario Lunetta, cui si aggiungono rappresentanti di nascenti movimenti sperimentali, tra cui vanno menzionati almeno Pietro Cataldi (per il versante della critica), Tommaso Ottonieri e Umberto Lacatena (per il versante della poesia e della narrativa). A trovare il suo ufficiale atto di nascita in quest'occasione è dunque un «organismo più ampio» rispetto ai precedenti, un «movimento di aggregazione non solo teorico-programmatico, ma pratico e operativo»[160]. Il documento in cui tali voci si riconoscono riconferma i punti salienti della nuova tendenza: vengono riproposti la «materialità del linguaggio», il «rifiuto della letteratura come "valore" e "istituzione"», la «politicità del segno e della critica», «l'aggressione allo stato contingente di vuoto con le armi dell'analisi e della denuncia», e, ancora una volta, l'efficacia dell'«allegoria contro [il] simbolo»[161]. Le *Tesi di Lecce* verranno pubblicate dapprima parzialmente sul numero 103 di «alfabeta», per iniziativa di Francesco Leonetti; per la comparsa integrale del testo bisognerà invece attendere l'inizio del 1988, quando il documento troverà adeguato spazio nel numero 49 de «l'immaginazione». Sarà sempre quest'ultima sede a stimolare e a ospitare nelle sue pagine il fervente e lungo dibattito che si svilupperà in merito alle *Tesi di Lecce,* e che proseguirà attraverso diversi numeri successivi della rivista (concentrandosi soprattutto sui numeri 50 e 51), coinvolgendo rappresentanti di varie discipline artistiche, compreso il teatro.

Anche nelle *Tesi*, dunque, viene confermata e ulteriormente rilanciata l'opzione in favore di una scrittura di tipo allegorico. Si consideri, fra tutti, il contributo firmato da Filippo Bettini, il quale, ponendo la nozione di allegoria in relazione e in reciproca complementarità – quasi in una costellazione concettuale – con quelle di *tendenza* e di *progettualità,* arriva a teorizzare una vera e propria «rifondazione dello statuto allegorico di una nuova pratica letteraria». L'analisi del critico si apre nel segno di un invito alla ripresa del dialogo tra «interlocutori "eletti"», per «reintrodurre il discrimine dell'opposizione e dello scontro»; Bettini individua inoltre con estrema chiarezza quelli che rappresentano i principali punti di contatto con le precedenti esperienze sperimentali e neoavanguardiste, chiarendo così il senso di «un richiamo che non è né nostalgia né epigonismo, ma stimolo propulsivo al processo d'avanzamento perseguito e proposto»:

> Il nodo è sempre e ancora lì – punto di partenza ma ineludibile luogo di "autoriferimento" e di confronto: tra «Officina», Novissimi e Gruppo '63: nella combustione di istanze fondative, esigenze problematiche e aperture possibili che i termini di quella rottura e di quel passaggio esprimono e conservano per noi; non certo nel prolungamento di canoni di poetica e di soluzioni specifiche [...]. Resta piuttosto l'indicazione irreversibile di una linea di intervento teoricamente motivata e strategicamente mirata, resta l'idea, tuttora praticabile, di una rifondazione materialistica, antidogmatica e antinormativa, dei codici ideologici, linguistici e comportamentali del lavoro creativo, resta e s'impone la

[160] *Ibidem.*
[161] *Ibidem.*

> scommessa, tutta da giocare, di una trasformazione innovativa dello 'specifico' che inerisca e cooperi, nella coscienza autocritica del proprio limite, ad una più generale trasformazione della società e dell'esistente.[162]

Il critico traccia di seguito le coordinate costitutive di una simile ipotesi di lavoro, partendo dalla riproposizione della nozione di «progetto», inteso come «costruzione a favore di un qualcosa che fondi il senso empirico della sua necessità storica e temporale»: in alternativa «alla linea del disarmo intellettuale e militante», Bettini rivendica come irrinunciabile «il ricorso alla forza intenzionale della teoria nel suo duplice e convergente rinvio alla sfera del letterario e a quella dell'extra-letterario»; progetto, dunque, da concepire «come *costruzione* e come *cambiamento*». La 'tendenza', termine più volte incontrato nel corso di questa ricognizione, viene riaffermata quale «scelta di campo e traiettoria di viaggio», con l'aggiunta di una particolare attenzione alla sua funzione di «*critica della crisi*»:

> La tendenza non può essere oggi assunta e rilanciata, se non a condizione di essere intesa e vissuta come presa di posizione e *critica della crisi*. E poi sia chiaro: l'alternativa non si pone tra chi la sceglie e chi la rifiuta, ma tra chi tende a riconoscersi nella socialità delle contraddizioni e a verificare in esse l'ipotesi di un cambiamento dello *status quo* e chi, invece, tende [...] all'individualità statica dei sentimenti eterni e spirituali e li simula *tout court* per neutralità e non tendenza, fingendo di ignorare ma, di fatto, avallando e contribuendo a conservare l'ordine esistente.[163]

Alla prima scelta di campo possono essere ascritte le nozioni progressive, elaborate nel corso di questo decennio, «di "neoespressionismo", di "scrittura materialistica", di "lotta al poetese"», insieme a quella, che sembra riunirle tutte all'interno della propria costitutiva polisemia, dell'allegoria. Bettini si sofferma in particolar modo sull'opposizione tra simbolo e allegoria: chiarito preliminarmente come il carattere precipuo della tendenza allegorica non risieda nell'avversione contro «questa o quella versione storico-culturale della secolare metamorfosi del simbolo», quanto piuttosto nella volontà di «mettere in discussione e destituire di legittimità la ragione stessa dell'esistenza della letteratura come realtà disinteressata e valore a sé stante», il critico analizza i motivi sottostanti alla contrapposizione di questi due modelli conoscitivi, che coinvolgono due distinte modalità d'intendere la letteratura:

> Perché l'allegoria contro il simbolo? Non si tratta della contrapposizione di due figure retoriche, ma di ciò che ad esse sovrintende. È in gioco una radicale antitesi tra due modi «parziali» e «interessati» di concepire e fare

[162] Ivi, p. 59.
[163] Ivi, pp. 60-61.

letteratura: e non sussiste, non può sopravvivere alcun margine di mediazione e di compromesso. O l'una o l'altro.[164]

Contrariamente al simbolo, l'allegoria possiede tutti «i requisiti essenziali» di una scrittura materialistica, a partire dalla capacità di assumere su di sé «un'intesa costante di collaborazione e di scambio tra riflessione teorica e prassi creativa», fino alla «dimensione pubblica, esterna, corale del suo significare e del suo esser fruita». Simili considerazioni spingono a investire nelle potenzialità della nuova tendenza *allegorica* e *materialistica*:

> E se, allora, per tornare all'attualità, è vero che la fine dell'era del simbolo è involontariamente attestata dalla aridità esasperante degli esiti metafisici degli ultimi giovani epigoni della tradizione lirica del Novecento e che, d'altra parte, le più autentiche e innovative proposte degli ultimi quindici anni recano il marchio inconfondibile dell'antisimbolismo, di ciò non resta che trarre le logiche conseguenze. Forse, la contraddizione tra il «fuori» e il «dentro» della pratica teorico-letteraria può ricevere una nuova risposta. E, forse, la prospettiva di una tendenza «allegorica» e «materialistica» non è lontana né improbabile.[165]

Sui «segnali» dell'emergere di una sempre più definita e nutrita 'tendenza allegorica' si sofferma anche il contributo di Romano Luperini, *Oltre la tradizione simbolista*. Preso atto dell'affermarsi, tra la seconda metà degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo, di un clima di restaurazione politico-sociale e della diffusione di orientamenti neoermeneutici ispirati al pensiero di Nietzsche e Heidegger, Luperini riconosce tuttavia la forza propulsiva del «mutamento» registratosi intorno alla metà degli anni Ottanta, tracciando i contorni di una «nuova *koiné*», ravvisabile in primo luogo in ambito poetico, ma il cui valore «neoprogettuale» si estende anche al campo della prosa:

> Contro ogni ipotesi di tipo generazionale, credo che dobbiamo lottare per ampliare e consolidare questo terreno d'incontro, il cui interesse storico sta [...] nel comune riconoscimento dell'esaurimento della maggiore tradizione poetica del *moderno* – quella del simbolismo e del postsimbolismo – e nella ricerca di ipotesi nuove, di tipo neoprogettuale, e cioè fortemente costruite in senso allegorico e narrativo.[166]

La tensione dialettica tra la sfera letteraria e quella extra-letteraria chiamata in causa da Bettini ritorna come motivo conduttore anche dell'intervento di Roberto Di Marco, *Il nuovo modo di far letteratura*. Lo scrittore si mostra anzi tutto concorde con Luperini nel tratteggiare i profili di «nuove tendenze di ricerca espressiva diffusa» che incominciano a intravedersi nel panorama letterario contemporaneo, e che egli propone di definire come «Avanguardia *tout court*, poiché in esse vale, insieme al recupero di un alto tasso di letterarietà, anche la

[164] Ivi, p. 61.
[165] Ivi, pp. 61-62.
[166] Ivi, p. 65.

tendenza alla "negazione determinata" della letteratura esistente e la tensione ad andar "oltre la letteratura"»[167]. Quest'ultimo principio, che invita e spinge ad 'andare oltre la letteratura' stessa, guiderà non a caso l'intera produzione di Roberto Di Marco, informando sia i suoi successivi e più sistematici scritti di natura teorica, sia le sue opere in prosa[168]. All'interno di una serie coesa di interventi che concordano nell'individuazione di una nuova area intellettuale capace di farsi finalmente carico di un'istanza oppositiva della cultura, merita tuttavia soffermarsi sullo scritto che Edoardo Sanguineti, non direttamente presente durante la stesura delle *Tesi di Lecce*, invierà successivamente come personale contributo alla riflessione in corso. Documento quanto mai prezioso per la nostra disamina sull'evolversi del discorso critico sul valore dell'allegoria, poiché contiene, fin dal titolo – *Per una poetica di «realismo allegorico»* – un'innovativa proposta di poetica, che fonde e accosta in un solo sintagma, creando un cortocircuito teorico denso di implicazioni, le nozioni di 'realismo' e di 'allegoria':

> Esiste un'area intellettuale che si raccoglie ormai, non dimentica di Benjamin, intorno alla nozione di allegoria. Credo sia possibile elaborare una poetica di "realismo allegorico" (di "allegorismorealistico") che operi insieme come immagine dialettica orientante e come puntuale discrimine polemico.[169]

Nel sistema di coordinate delineato da Sanguineti torna inoltre l'indicazione ferma della necessità della «lotta contro il "poetese" e contro il "narratese" che attualmente regolano il mercato», battaglia da portare avanti «risollevando, in termini storicamente e materialisticamente determinanti, quelle prospettive antiliriche e antiromantiche, che erano pure già emerse, con forte carica alternativa, nella cultura europea degli anni Cinquanta e Sessanta»[170]. In tale orizzonte teorico, la formulazione di una poetica di «realismo allegorico», o «allegorismo realistico», si pone nella direzione di un potenziamento *critico* e *conoscitivo* dell'atto artistico, reso possibile grazie alla presenza sistematica ed endemica dell'allegoria all'interno del testo. Come preciserà lo stesso Sanguineti nel corso di un'intervista rilasciata a Maria Serena Palieri, si tratta naturalmente di «un realismo non mimetico»[171], che risponde piuttosto all'intenzione di restituire «la realtà nella sua materialità in sfacelo, così com'è»[172]. Un

[167] Ivi, p. 66.

[168] Tra i principali contributi teorici di Roberto Di Marco, che proviene dall'ala più radicale della neoavanguardia, si ricordano almeno il saggio *Ipotesi per una letteratura di contestazione*, pubblicato a puntate sulla rivista «Marcatrè» tra il 1964 e il 1966, e il volume *Oltre la letteratura*, GB, Padova 1986. Sulla produzione narrativa dell'autore si ritornerà invece, con maggior spazio, nella *Parte terza* del presente studio.

[169] E. Sanguineti, *Per una poetica di «realismo allegorico»*, in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 70.

[170] Ivi, pp. 70-71.

[171] A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, cit., p. 110.

[172] Ivi, p. 126.

profondo e originale ripensamento dello statuto e degli obiettivi del realismo è per altro un punto inderogabile all'interno del sistema di pensiero elaborato da Sanguineti, che intende coniugare tale nozione con quella dell'avanguardia: non può che conseguirne una concezione *aperta* di realismo, fortemente problematica nel suo rapporto con il reale, che si pone sotto il segno della deformazione straniante[173]. La ricchezza semantica e l'apertura di prospettive offerte da tale sintagma fa sì che esso ritorni anche negli scritti degli altri rappresentanti di una 'letteratura di ricerca', nonché tra storici della letteratura: lo si incontra, non a caso, in diverse notazioni di Luperini, nuovamente associato al particolare realismo dell'avanguardia[174]; esso diviene, inoltre, il punto di partenza di un recente studio di Alberto Casadei, intitolato per l'appunto *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*, volto a mostrare come «l'uso dell'allegoria in opere che mirano ad essere realistiche», ossia che intendono confrontarsi in modo critico con i conflitti storici e sociali, sia in grado di «potenziare la richiesta di senso» insita nella narrazione, rivestendo dunque una fondamentale «funzione gnoseologica, aumentando il novero degli aspetti cognitivi di un'opera letteraria»[175].

[173] Cfr. G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 48: «Il realismo si configura quindi come indagatore della realtà e a quella deve rifarsi, non a un canone prestabilito. [...] In questo senso possiamo adattare il realismo all'avanguardia: per Sanguineti si tratta di un nuovo realismo "autenticamente critico", che è tale [...] poiché, alla luce della consapevolezza che i segni non sono dati una volta per tutte, ma vivono nella storia, è capace di svelare la pretesa-illusione della borghesia di affermare il proprio linguaggio, insieme al proprio sistema di valori, come il linguaggio naturale dell'uomo. Nessuna operazione sul linguaggio è comprensibile se non alla luce dello scontro ideologico e il realismo dell'avanguardia porta alla luce proprio tale scontro. Il testo, assumendo lo stravolgimento come proprio modo, può allora esibire l'origine storica dei conflitti. In questo modo l'azione deformante diventa propria del realismo in quanto in grado di mostrare le sedimentazioni sociali sul linguaggio».

[174] Si veda almeno R. Luperini, *Costruzione di una «costruzione»: il Baudelaire di Benjamin, il moderno, l'allegoria*, cit., p. 87: «Se l'artista si muove ormai nello spazio della "seconda natura", l'allegoria, che la riflette e la conosce, si offre, a un tempo, come forma omologa di tale realtà e come sua demistificazione [...]. Il realismo della avanguardia, che aspira appunto a essere l'arte del moderno, è un realismo allegorico».

[175] A. Casadei, *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*, in H. Serkowska (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011, p. 15. Lo studioso riflette in apertura del saggio sulla nozione di «realismo allegorico», il cui impiego in sede critica nel corso del tempo ne ha limitato l'effetto d'urto; tuttavia, è sufficiente tornare a «sondare i fondamenti epistemologici sottesi a quest'espressione» per riattivarne la paradossalità, il «cortocircuito» di principi di rappresentazione del mondo che essa apparentemente genera, e che sembrerebbero portare ad «accettare inevitabili sovrapposizioni fra gli ambiti che, storicamente, siamo abituati ad assegnare alle forme per eccellenza mimetiche della letteratura moderna [...] e a quelle antimimetiche, avanguardiste, sperimentali» (*ibidem*). Solo a patto, infatti, di sposare una concezione «allargata» di realismo si rende possibile associare, con esiti inattesi e fecondi, quest'ambito a quello della rappresentazione allegorica.

Della complessa concezione di un 'realismo allegorico' ci si occuperà nuovamente nella *Parte seconda* del presente studio, data l'importanza non solo delle sue implicazioni teoriche ma anche, complementarmente, delle sue applicazioni nel campo narrativo – basti pensare, d'altronde, al suo impiego nel saggio di F. Jameson del 1971, *La Cousine Bette and Allegorical Realism*[176]. A quest'altezza, tuttavia, pare opportuno osservare come tale nozione circoli anche in alcuni saggi composti da Mario Lunetta sul finire del XX secolo, nonché all'interno dell'operazione poetica condotta con originalità da Nadia Cavalera (la cui raccolta di «poesie-prose-opere verbo-visive» pubblicata nel 2005 si intitola proprio *Superrealisticallegoricamente*[177]). Particolarmente interessante risulta, a nostro avviso, il legame che s'instaura tra l'iniziale proposta sanguinetiana e il suo recupero all'interno della fitta e prolifica produzione teorica di Mario Lunetta. Instancabile animatore della scena culturale italiana, Lunetta arriva a coprire, con la sua scrittura costantemente «all'opposizione», un arco cronologico sorprendentemente ampio, che si snoda sino agli inizi degli anni Zero[178]. Già all'interno delle *Tesi di Lecce*, il critico tornava a riflettere esplicitamente sulla funzione allegorica della scrittura letteraria, mettendola in rapporto con la natura materiale e con la conflittualità interna del testo:

> Luogo conflittuale, quindi, la scrittura letteraria; non luogo della pacificazione sublimatoria. Il testo, dunque, non mima la materialità del mondo, né la rappresenta: è esso stesso figura materiale e corporea plurisensa che si pone in rapporto col mondo in maniere le più svariate, in un gioco di attrazioni-repulsioni condizionato, oltre che dal prodursi sincronico del testo, dal suo vivere diacronicamente dentro la storia totale della specie, oltre che dei linguaggi.

[176] Il saggio di Jameson uscì per la prima volta sulla rivista «PMLA», 86, 2, 1971, pp. 241-254, ed è stato tradotto in italiano da M. Gatto e A. Baldini (*La Cousine Bette e il realismo allegorico*, «Allegoria», 56, 2007, pp. 103-127).

[177] N. Cavalera, *Superrealisticallegoricamente*, Fermenti, Roma 2005; sull'origine e il significato da attribuire a questo inusuale titolo si è pronunciata l'autrice stessa: «Il superrealismo allegorico più che un movimento letterario e artistico è una poetica, la mia poetica, nella quale credo però che molti altri potrebbero riconoscersi, tant'è che, semmai inconsciamente, già lo praticano», spiegando di aver voluto fare riferimento principalmente al modello dantesco e a quello sanguinetiano: «Due sono stati gli autori che ho tenuto maggiormente presenti: Dante e Sanguineti [...]. Sono partita dunque dalla loro scrittura, l'una capostipite del realismo, l'altra, passata sotto l'estetica marxista e l'esperienza della neoavanguardia, orientata al "realismo allegorico". Questa *full immersion* servì alla definizione della mia personale proposta poetica, evidente in quel prefisso, "super", che sta a dire l'adesione al realismo allegorico, sì, con l'impegno però di tensione massima di rappresentazione della realtà, perché meglio ne scaturisca un'interpretazione sociale fedele e *utile*» (N. Cavalera, *Origine del superrealismo allegorico*, <http://www.nadiacavalera.it/blog/2003/origine-del-superrealismo-allegorico-di-nadia-cavalera.html> [03/2022]).

[178] Per avere un quadro della produzione di Mario Lunetta e della sua figura, si veda la recente monografia curata da F. Muzzioli, *Mario Lunetta. La scrittura all'opposizione*, Odradek, Roma 2018.

> É perfino superfluo ricordare che i segni che entrano in un testo sono anche un'azione politica della letteratura.[179]

Il valore allegorico di un'opera, dunque, può esplicarsi solo all'interno di un'attenta considerazione del «valore d'uso di un testo», inteso come «prodotto storico-sociale» il cui significato si costruisce e determina dalla relazione con «la totalità del campo in cui si situa ed agisce». Mentre il senso comune si allinea «naturalmente con una visione spiritualistica sia della storia che dell'immaginario estetico», il testo allegorico consente, secondo Lunetta, di uscire fuori da una situazione culturale in cui il valore antagonistico della letteratura sembra ormai quasi totalmente neutralizzato:

> L'energia materiale di un testo vive di esplosioni e di implosioni, ed ha una funzione inventiva e critica al contempo; una funzione, al limite, derealizzante e negativa rispetto alle facili promesse del senso comune, che possiamo definire largamente allegorica.[180]

Mario Lunetta tornerà a riflettere in numerose altre occasioni sull'importanza della funzione allegorica del testo letterario; all'interno del percorso qui delineato, si segnala almeno un importante intervento saggistico del 1996, dal titolo *La lunga Marcia non è la Marcialonga (Modesti suggerimenti di sopravvivenza letteraria),* in cui l'autore, dalla prospettiva mutata del concludersi di un secolo, torna a riproporre la polarità tra il versante di un'estetica di tipo simbolico e quella che si raccoglie intorno all'istanza di «un possibile Nuovo Realismo Allegorico»:

> I primi continuano con preziosa abilità a ricamare su un sistema di simboli decisamente estenuato; i secondi si confrontano duramente con la prospettiva allegorica del mondo, con la sua presenza reale, con la sua insensatezza: sapendo che non è dato un *logos* che valga una volta per tutte, né una glossa inalterabile; ma che al contrario la *koiné* va sempre portata al massimo della tensione, magari fino alla frattura e alla disgregazione. È una questione di scelte: la subalternità garantita o l'indipendenza che ha come difesa soltanto la propria audacia. Ancora e sempre, perciò, come da vecchio, sfiancato copione: da una parte una visione spiritualistica e celebrativa della poesia, dall'altra un'ipotesi "materialistica" senza posa impegnata a saggiare i "riguardi" di un possibile Nuovo Realismo Allegorico.[181]

Il rilancio di un'ipotesi allegorica, con i corollari e le implicazioni ideologiche sin qui mostrate, appare quindi dotato di sorprendente vitalità, legando tra loro personalità eterogenee per orientamento metodologico, non sempre inquadrabili all'interno di specifici gruppi o collettivi, nonché rappresentanti di generazioni

[179] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 67.

[180] *Ibidem*.

[181] M. Lunetta, *La lunga Marcia non è la Marcialonga (Modesti suggerimenti di sopravvivenza letteraria)*, in Id., *Invasione di campo. Proposte, rifiuti, utopie*, Lithos, Roma 2002, pp. 86-89.

diverse le una dalle altre. Quest'ultimo aspetto risulta in maniera evidente nel dibattito che segue alla pubblicazione delle *Tesi di Lecce*, da cui emergeranno formazioni più giovani, impazienti di partecipare alla riflessione in corso e di «ricucire un filo di continuità evolutiva bruscamente interrotto nel cuore degli anni Settanta»[182]. Tra le nuove voci che si inseriscono, con originalità di prospettive e di apporto, al discorso critico-teorico già avviato, si distinguono in particolare il gruppo K.B (Kryptopterus Bicirrhis) – formato da Lorenzo Durante, Gabriele Frasca, Marcello Frixione e Tommaso Ottonieri – e il comitato redazionale della rivista «Baldus» – composto da Mariano Baino, Biagio Cepollaro e Lello Voce. Anche tali collettivi, se pur dediti quasi esclusivamente al versante della sperimentazione poetica, si mostrano fortemente orientati in senso allegorico-sperimentale. L'affermarsi di questa nuova generazione di autori dimostra che esiste «una risposta e una risonanza 'attuale' alle indicazioni portate avanti dalle *Tesi*»[183], tra le quali un ruolo significativo continua a essere rivestito proprio dal procedimento allegorico. Risulta evidente, dunque, come l'indicazione dell'allegoria tenga insieme queste molteplici e successive esperienze, continuando a rappresentare un punto fermo anche per il nascente Gruppo '93.

In occasione dell'edizione di 'Milano Poesia 1989', curata da Nanni Balestrini e svoltasi dal 18 al 24 settembre, si forma infatti una nuova, originale tendenza antagonistica e sperimentale, in polemica serrata con i fautori della restaurazione neoromantica e neosimbolista. Il 19 settembre, a seguito di un incontro alla libreria Buchmesse di Michelangelo Coviello, viene ufficializzata la nascita del movimento, che si riconosce, per l'appunto, sotto il nome di Gruppo '93, con un voluto riferimento alla trascorsa esperienza del Gruppo '63[184]. Il capovolgimento del numero della sigla, indicando «non l'anno d'inizio, ma quello di una fine programmata dell'esperienza collettiva», sottintende già «un approccio e una struttura diversi rispetto al passato»; sulla scelta del nome, così come sul rapporto con la neoavanguardia e sull'identificazione o meno come 'terza ondata avanguardista' del Novecento (appellativo con cui la neonata esperienza fu immediatamente salutata), tuttavia, le posizioni all'interno del gruppo furono «estremamente differenziate, dando origine a non poche polemiche»[185]. La divergenza d'opinioni e i contrasti interni si spiegano soprattutto in virtù della natura fortemente composita del movimento stesso, «luogo d'intersezione» tra «diverse esperienze e gruppi letterari già attivi durante gli anni Ottanta», che si confrontano, ora, con le generazioni emergenti: ai collettivi K.B. e Baldus

[182] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 77.

[183] Ivi, p. 129.

[184] Si rimanda alla scheda sul Gruppo 93 curata da G. Lo Monaco, all'interno del citato progetto *Le Culture del dissenso*, <https://www.culturedeldissenso.com/gruppo-93/> (03/2022). Presso la libreria Buchmesse era prevista, per il pomeriggio del 19 settembre 1989, la presentazione dell'antologia *Poesia italiana della contraddizione*, curata da Mario Lunetta e Franco Cavallo (Newton Compton, Roma 1989).

[185] G. Lo Monaco, *Gruppo 93*, cit.

poc'anzi menzionati si aggiunge quello genovese Altri luoghi (formato da Marco Berisso, Piero Cademartori, Guido Caserza, Paolo Gentiluomo), in un dialogo intergenerazionale che coinvolge i membri di Quaderni di critica, nonché diversi esponenti della Neoavanguardia degli anni Sessanta – specialmente Sanguineti, Giuliani e Balestrini – e critici già affermati nella scena culturale, quali Luperini, Leonetti e Barilli. Salta subito all'occhio la molteplicità di formazioni che confluiscono entro questo nuovo 'spazio plurale'; come dichiara Tommaso Ottonieri, è «l'*incoeso*», più della coerenza, a contraddistinguere e dinamizzare il movimento:

> Il gruppo è un *forum*, dove si attraversano e semmai adulterano vicendevolmente posizioni divergenti; ma naturalmente, le domande poste a monte dell'incontrarsi, non mai le risposte, le insoddisfazioni (rispetto al quadro culturale corrente/corrivo) e non mai le soluzioni, sono quelle il filo entro cui la molteplicità delle più divergenti voci, si riconosce per unire, persino osmoticamente, ogni singolo punto di Caos.[186]

Dato il carattere internamente eterogeneo del gruppo, non viene definito «un vero e proprio programma culturale collettivo»; è tuttavia possibile «individuare le linee guida di una strategia comune, basata sull'idea largamente condivisa di una *letteratura della lateralità*»[187], elaborata e promossa da Romano Luperini. La questione fondamentale riguarda le modalità attraverso cui aprire uno spazio di conflitto e resistenza nei confronti della realtà dominante della postmodernità: cadute le contrapposizioni «sublime-basso», «forma-informe» e, soprattutto, «simbolo-allegoria», a causa dell'«uso simbolico dell'allegorismo» promosso dal postmodernismo (aspetto, questo, che sarà approfondito nel paragrafo seguente), la possibilità di uno scontro frontale propugnata dalle avanguardie appare ormai impraticabile, costringendo «a operare su margini obbiettivamente esigui»[188]. In una congiuntura storico-culturale in cui «il centro è onnipervasivo» e «il concetto stesso di periferia è posto in discussione», l'unica frontiera percorribile è quella che si situa ai *margini* estremi del sistema. Lo sforzo dei componenti principali del Gruppo '93, specie delle formazioni più giovani, consiste «in una tensione alla massima lontananza dal centro», ponendosi «ai confini dei vetri opachi»[189] di quell'acquario che è immagine metaforica della situazione vigente, che tutti ci ingloba[190]. A un'opposizione diretta si

[186] T. Ottonieri, intervista pubblicata sulla «Rivista di Studi Italiani», 39, 1, 2021, p. 316; si tratta di un numero monografico molto ricco, intitolato *Abitabilità del Gruppo 93*, articolato in più sezioni, volto a riflettere sull'esperienza del Gruppo '93 e sull'eredità del gruppo in autori di generazioni posteriori.

[187] G. Lo Monaco, *Gruppo 93*, cit.

[188] R. Luperini, *I pesci rossi, l'acquario e una letteratura della lateralità*, cit., p. 13.

[189] Ivi, p. 14.

[190] Si veda, a tal proposito, la definizione del concetto di «lateralità/limite» formulata a posteriori da Piero Cademartori: «La figura della lateralità, che alcuni di noi preferivano indicare quale limite, era quella che pareva descrivere meglio la situazione della nostra poetica

sostituisce quindi «una conflittualità fondata sullo spostamento», tutta «giocata sullo scarto, che sottolinea non una negazione dialettica all'interno della istituzione, ma uno sforzo di non appartenenza», che rivela la sua genesi e la sua natura «extrasistemica»[191]. Nella scelta di una simile 'collocazione' lungo il perimetro del sistema, infatti, non è contenuta alcuna passiva accettazione delle logiche dominanti; la carica polemica è salvaguardata, e si esplica attraverso il recupero del rimosso, del residuo, nella sua più radicale alterità:

> Tensione verso il margine, che esprime, a un tempo, la condizione di marginalità della nuova ricerca e la sua internazionalità polemica contro il centro e contro il suo eterno presente. Ne emergono voci, lacerti, residui, scarti che dal passato – un passato restituito alla sua diversità e alterità, al suo autonomo spessore straniante – vengono a stridere col presente. Così ciò che il centro soffoca e fa apparire ormai inesistente, ecco che ritorna [...]. La tensione verso il margine e la lateralità è in realtà un'evocazione allegorica del diverso.[192]

La scelta della 'lateralità' è, in ultima analisi, «assunzione di un punto di vista estremo, di una prospettiva polemica, che vuole essere, insieme, ipotesi di lavoro e opposizione etico-politica»[193]. L'obiettivo, come precisa Giovanna Lo Monaco e come vedremo anche più avanti, è quello di proporre una possibilità alternativa all'affermarsi del postmodernismo, attraverso un recupero allegorico di quei «residui di una diversità che tende a scomparire per l'effetto omologante e totalitario della dominante culturale»[194].

L'azione del Gruppo '93 va dunque intesa, seguendo la proposta di Tommaso Ottonieri, come «*parabola di posizionamento* nel presente storico»: ovvero, «l'operazione culturale deve operare per una riappropriazione, o propriamente una riterritorializzazione, contro l'espropriazione del tempo e dello spazio dei soggetti e della collettività da parte del sistema economico globale»[195]. Questo sforzo di riconquistare uno spazio di agibilità, chiaramente, dev'essere concepito come «una continua ricerca dell'orizzonte praticabile, senza alcuna posizione

all'interno del dibattito culturale di quegli anni. E mai ci sovvenne di volerci fare "centro", valorizzando ancora di più proprio l'esplorazione dei limiti di una condizione di fatto e, nel contempo, una ricerca poetica che attingeva dalle lateralità e dai limiti della storia e della tradizione letteraria. La figura retorica di un "acquario" dove ci sentivamo rinchiusi e impossibilitati a varcare il limite ci permetteva di perlustrare e agire proprio quel limite, di ricercare una poetica della lateralità che potesse essere capace di far implodere la boccia di vetro che conteneva noi e il mondo» (P. Cademartori, «*lateralità/limite*», «Rivista di Studi Italiani», 39, 1, 2021, p. 352).

[191] R. Luperini, *I pesci rossi, l'acquario e una letteratura della lateralità*, cit., p. 15.

[192] Ivi, p. 14.

[193] Ivi, p. 16.

[194] G. Lo Monaco, *Gruppo 93*, cit.

[195] *Ibidem*. Si rimanda all'importante saggio di Tommaso Ottonieri, *Parabole di posizionamento*, in R. Barilli, F. Bettini (a cura di), *63/93, trent'anni di ricerca letteraria. Convegno di dibattito e di proposta*, Elytra, Reggio Emilia 1995, pp. 53-62].

ideologizzata di partenza»[196]. Particolarmente significative, ai fini del presente discorso, appaiono le considerazioni di Ottonieri sugli elementi che permettono di accostare «un pensiero del 'margine'» alla «prospettiva allegorica»:

> Ciò che avvicina la prospettiva allegorica ad un pensiero del "margine", e cioè il suo situarsi sull'anello-che-non-tiene (che è, alla lettera, "il punto morto del mondo"), è la sua stessa interrogazione della referenzialità (sino ai paradigmi estremi per cui quest'ultima pare staccarsi dalla materia): o, ancora, la confisca stessa delle immagini, che opera in funzione di un'eccedenza dalle immagini (per eccesso di immagini...), e verso la dura materialità del ri-significare (alla lettera, *allegorèo*).[197]

Ottonieri recupera, parimenti, il significato etimologico della parte prefissale del termine, con il suo implicito rimando ai «referenti *altri*», immessi, tramite la dizione allegorica, entro un nuovo contesto. Attraverso il '*(ri)posizionamento allegorico*', la scrittura preserva «ostinatamente una costante tensione eteronoma, un costante riferimento al "fuori", all'"altro da sé"»[198], salvaguardando la propria funzione sociale. La metafora posizionale cui ricorre Ottonieri per descrivere il processo allegorico mette in luce l'azione demistificante nei confronti dell'ordine costituito di cui tale strumento è investito; «pensiero dell'eccedenza» e dello scarto, l'allegoria illumina le residue 'zone resistenziali' su cui il centro allenta la propria presa, e sulle quali, inevitabilmente, occorre situarsi:

> Mi sembra importante, oggi, insistere sulla virtù "territoriale" di un agire che è quello della fondazione allegorica sia nel senso distributivo – di un processo che ricollochi i detriti di oggettualità che esso aveva raccolti; sia nel senso locativo – di un processo che squarci le ireniche sicurezze su cui riposa l'ordine simbolico (la cortina del Controllo che in esso e per esso si esercita) e perciò si situi sui varchi in cui tale ordine prova il suo cedimento, sino all'irrompere dei referenti inassimilati, inassimilabili, altri (e sarà forse inutile insistere sulla prefissazione in *allos* del termine in questione). Forse non si potrà cogliere l'urgenza, e l'estrema vitalità, di questo processo, fin quando non si metterà sufficientemente in luce la resistenza corporea che il pensiero allegorico, pensiero dell'eccedenza, scopre ed alimenta; la resistenza, voglio dire, di un "luogo dell'apertura" (smagliatura, "varco", punto-di-crisi-del-mondo) su cui l'allegoresi si dispone, ricca di tutta una profondissima forza ri-naturalizzante; e su cui infine bisognerà situarsi.[199]

[196] G. Lo Monaco, *Gruppo 93*, cit.

[197] T. Ottonieri, *Corpo dei Margini. Situarsi sull'anello che non tiene*, «Allegoria», 4, 11, 1992, p. 130.

[198] G. Lo Monaco, *Tommaso Ottonieri. L'arte plastica della parola*, Edizioni ETS, Pisa 2020, p. 12; in questa «rinnovata formulazione», commenta poco più avanti la studiosa, «l'avanguardia si può dunque definire come *un'attività posizionale* che *mai si appaga di se stessa*, un processo, un continuo movimento, una infinita parabola di posizionamento sul presente» (ivi, p. 16).

[199] T. Ottonieri, *Corpo dei Margini. Situarsi sull'anello che non tiene*, cit., p. 130.

Ponendosi nuovamente sulla «pista benjaminiana», il critico rimarca la centralità di una «*fondazione allegorica in quanto modo di composizione*»[200], che operi lungo le macerie della crisi. Non dimentichi degli apporti di originalità delle singole formulazioni, né delle mutate condizioni storico-culturali in cui i nuovi collettivi si trovano ad agire, emerge nondimeno il ruolo di 'costante fondativa' rappresentato, per gli autori sin qui considerati, dall'adozione di una poetica dell'allegoria. Indubbiamente, tra gli elementi che pongono le esperienze più recenti lungo una linea di continuità con gli apporti critici avanzati nel decennio Ottanta-Novanta, quello dell'allegoria, «con le sue implicazioni di razionalità, consapevolezza e storicità ideologica ed espressiva»[201], riveste un ruolo di primaria importanza. Entro un quadro che non è esente da divergenze interne e dissidi, indubbiamente composito[202], la comune adesione a una scrittura allegorica costituisce, dunque, un elemento di sorprendente unitarietà e vitalità.

In conclusione di questo *excursus,* volto a mostrare gli innovativi contributi e i principali sviluppi della riflessione critico-teorica italiana sulla valenza del principio allegorico, merita riservare alcune considerazioni finali ai cambiamenti che investono il settore editoriale. Come si è in parte già rilevato, l'emergere, negli anni Ottanta e Novanta, di rivolgimenti e istanze di ricerca coinvolge anche l'ambito dell'editoria, condizionandone le scelte e portando alla nascita di significative iniziative che si allineano perfettamente con gli ideali teorici sin qui esposti. Il costituirsi di una nuova *koiné* letteraria procede di pari passo con la nascita di ripensate sedi del discorso critico: occorre «trovare e dare fiato a canali di pubblicazione e pubblicizzazione capaci di scommettere sulla 'qualità della tendenza'», che sappiano essere «nuovi e decentrati», vista l'impossibilità pratica di usufruire dei «grandi centri, anche di quelli tradizionalmente aperti alla sperimentazione»[203]. Le «ipotesi programmatiche» che sono state attraversate nel corso di queste pagine devono poter tradursi, concretamente, in «veri e propri 'mezzi di produzione'», in «nuove iniziative», nuove riviste, nuovi fogli e «nuove collane librarie»[204]. Si inserisce pienamente in quest'ottica, ad esempio, la collana *I nodi*, diretta da Francesco Muzzioli e Aldo Mastropasqua per la casa editrice romana Lithos, che conta cinque volumi, usciti tra il 1993 e il

[200] *Ibidem*.

[201] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia,* cit., p. 135.

[202] In particolare, a seguito della pubblicazione del citato volume *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, curato da Bettini e Muzzioli, nascerà una polemica interna tra il collettivo Quaderni di critica e le componenti più giovani del Gruppo '93: i membri di «Baldus», insieme a Ottonieri, Berisso e Frixione, giudicano il volume come un tentativo di storicizzazione precoce della nuova esperienza; quest'ultima, inoltre, a loro avviso sarebbe presentata in modo forzato come «derivazione diretta delle attività degli anni '80», rischiando in tal modo «di bloccare lo sviluppo di una ricerca *in fieri*, irrigidendola in schemi definitori» (cfr. G. Lo Monaco, *«Baldus» (1990-1996). Una rivista postrema tra avanguardia e tradizione*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 14, 2020, p. 43).

[203] Ivi, p. 43.

[204] *Ibidem*.

1998, tutti accomunati dal proposito di unire strettamente una nozione teorica del dibattito contemporaneo all'analisi di uno specifico autore, obbedendo così al principio secondo cui prassi creativa e riflessione teorica stanno tra loro in un rapporto di reciproca implicazione: «si segue il procedimento circolare dell'allegoria per cui la teoria parte dalla cosa letteraria e ad essa immancabile ritorna», viene d'altronde apertamente dichiarato nel volume *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*[205]. Significative degli orientamenti di ricerca che andavano sviluppandosi e di un conseguente ripensamento della recente tradizione letteraria appaiono anche le pubblicazioni dei numerosi collettivi e gruppi di ricerca che abbiamo visto formarsi tra il finire degli anni Settanta e gli anni Novanta. Accanto a Quaderni di critica e ai più giovani K.B. e «Baldus», su cui ci si è già soffermati, va annoverato anche il milanese Gruppo Laboratorio, costituitosi formalmente nel 1991 come luogo di elaborazione di «un progetto di critica materialistica», riunendo le figure di Marco Colonna, Massimiliano Manganelli, Mauro Pichezzi e Marco Adorno Rossi (quest'ultimo inizialmente collaboratore del gruppo Quaderni di critica). È sufficiente anche un rapido sguardo ai titoli dei principali volumi pubblicati da questi collettivi, o anche singolarmente da alcuni dei loro membri, per accorgersi dell'importante e coraggiosa opera di valorizzazione di autori di chiara impronta sperimentale e allegorica, tra i quali spiccano, nel campo della prosa, soprattutto Paolo Volponi e Luigi Malerba. Nel 1995 il primo collettivo dà alle stampe il volume *Paolo Volponi e la scrittura materialistica*, che si presenta quasi didascalicamente suddiviso in due sezioni, l'una, d'impianto teorico, dedicata alla «costellazione della scrittura materialistica», e l'altra volta all'esame puntuale dell'«antagonismo letterario di Paolo Volponi». Pressappoco contemporaneo è il contributo del Gruppo Laboratorio (*Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, Franco Angeli, Milano 1995), che si mostra conforme anche nell'organizzazione 'dualistica' degli interventi, nel segno, sempre, di un'interazione dialettica fra teoria e prassi[206]. Risale al 1990, invece, lo studio su Luigi Malerba (Gruppo Laboratorio, *Luigi Malerba*, Lacaita, Manduria 1990)[207]. Da ultimo, nel contesto illustra-

[205] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 19. Si riportano di seguito i titoli dei cinque volumi in questione: F. Muzzioli, *Pascoli e il simbolo*, 1993; Quaderni di critica, *Volponi e la scrittura materialistica*, 1995; Giorgio Patrizi, *Pirandello e l'umorismo*, 1997; Marcello Carlino, *Landolfi e il fantastico*, 1998; Maurizio De Benedictis, *Manganelli e la finzione*, 1998.

[206] L'indice del volume, inoltre, rende immediatamente conto del ruolo primario giocato dalla riflessione sulla nozione dell'allegoria. Alla *Premessa* firmata dal collettivo, infatti, segue una *Parte I* che raccoglie interventi di Aldo Mastropasqua, *Una poetica in chiave di utopia*, Massimiliano Manganelli, *Le dinamiche della contraddizione,* Gregory L. Lucente, *Dal simbolo all'allegoria*, e Marco Adorno Rossi, *L'allegoria e il sovvertimento dell'indulgenza ideologica*; dopo il *Colloquio con Paolo Volponi*, che svolge la funzione di raccordo e cerniera fra le due sezioni, la *Parte II* si sposta invece sul versante dell'analisi del *corpus* volponiano (con saggi di Marco Colonna, Daniela Formi, Elena Marongiu ed Emanuele Zinato).

[207] Vanno infine quanto meno segnalate alcune opere creative di produzione «anonima e collettiva» composte da Marco Adorno Rossi, Marco Colonna e Massimiliano Manganelli –

to nel corso di questa ricognizione va attribuito il dovuto risalto all'attenzione posta da determinate riviste alla rivalutazione di una pratica letteraria allegorica e all'adesione di una scrittura e di una critica materialistiche: ai casi esemplari e già ampiamente commentati di «alfabeta» e de «l'immaginazione» vanno affiancate, almeno, «L'ombra d'Argo» (poi rinominata «Allegoria»), «Altri termini», «Baldus» e «Il piccolo Hans».

Queste molteplici e concomitanti considerazioni, pur ponendosi di volta in volta secondo una particolare prospettiva e prendendo in esame diversi aspetti del panorama culturale italiano tra gli anni Ottanta e Novanta, mostrano, nel loro insieme, la centralità e la vitalità dell'allegoria all'interno di una ben precisa tendenza critica che ne fa il proprio elemento costitutivo e su di esso getta le basi per un rinnovato approccio nei confronti della realtà circostante.

4. L'allegoria come terreno di scontro

Nel corso dei precedenti paragrafi, se pur trasversalmente, è emersa la netta divaricazione tra la linea di una 'letteratura di ricerca', da un lato, e il clima di generale omologazione e assopimento delle spinte contestative diffuso dall'orizzonte postmodernista, dall'altro. Il progressivo costituirsi, come si è visto, di un terreno di scambio e aperto confronto è volto a sondare la presenza e la vitalità di tendenze alternative, non asservite alla dilagante logica postmodernista e, anzi, esplicitamente dirette a contestarla. Entro questo sistema di opposizioni s'inseriscono, chiaramente, anche la definizione e la pratica dell'allegoria, condotta dai due schieramenti secondo modalità radicalmente antitetiche. È opportuno, pertanto, dedicare alcune conclusive osservazioni al dibattito sul postmoderno, ripercorrendo e discutendo, se pur sinteticamente, gli ultimi e più recenti sviluppi che la nozione dell'allegoria ha conosciuto in ambito italiano.

Anche il clima del postmoderno, infatti, si mostra favorevole a un recupero dell'allegoria, guidato però da principi opposti rispetto a quelli, di ascendenza benjaminiana, che abbiamo potuto osservare in relazione all'area di una critica materialistica. Sulla base di un'apparente similarità d'intenti e caratteristiche, la logica postmodernista attua una diffusa ripresa e circolazione della forma allegorica; quest'ultima, di conseguenza, finisce per essere inglobata entro le coordinate del nuovo orizzonte culturale, perdendo tuttavia in specificità e carica antagonista. Anzi tutto, va ricordato che la poetica postmoderna, così come viene declinata nell'ambito italiano, «si volge alla felice riscrittura del passato e a un citazionismo indifferenziato»; al «mordente della parodia», pertanto, essa sostituisce un uso totalmente «neutro»[208] del *pastiche* – la cosiddetta '*blank parody*', secondo la definizione jamesoniana. Poiché l'allegoria, per sua natura, *rinomina* gli oggetti e i reperti di cui si appropria, entro un processo di riseman-

sempre sotto il nome del collettivo –, insieme al volume *Gruppo Laboratorio, RIP*, Le impronte degli uccelli, Milano 1999.

[208] F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 254.

tizzazione e rifunzionalizzazione, il passo che consente di annetterla all'ambito di una pratica citazionale acritica e generalizzata è estremamente breve.

Bisogna inoltre considerare il primato, sancito dal postmodernismo italiano, dell'interpretazione sui fatti. In apertura del volume si è avuto modo di esaminare attentamente il versante del decostruzionismo americano, che, pur non andando confuso con il postmoderno, s'inserisce e radica pienamente nella sua temperie culturale[209]. La rilettura della forma allegorica proposta in particolare da Paul de Man, come si è visto, conduce a una progressiva dispersione della carica corrosiva implicita nell'originaria formulazione benjaminiana: a una concezione 'forte' dell'allegoria viene sostituita, pertanto, una nozione per così dire 'debole', depotenziata di qualsiasi funzione oppositiva. Insieme alla componente storica e al rimando a un determinato contesto socio-economico, viene inevitabilmente meno il valore discriminante dell'allegoria; spostando tale nozione dal piano della produzione al versante dell'interpretazione, infatti, è possibile leggere qualsiasi opera narrativa in chiave allegorica. Erodendo la politicità insita nella rivalutazione benjaminiana dell'allegoria, il decostruzionismo americano perviene a un recupero indifferenziato di tale forma espressiva, con la conseguenza che il termine stesso, utilizzato in qualsivoglia contesto, finisce per smarrire i propri caratteri distintivi e «le sue determinazioni tecniche»[210].

Entro una simile prospettiva, quindi, il ricorso all'allegoria viene privilegiato «come prova dell'instabilità dei significati»[211] e della possibilità di una sempre nuova lettura del senso di un'opera artistica. Anche un teorico quale Jameson, il cui orientamento metodologico è notevolmente influenzato dalla lezione marxista, in alcune occasioni sembra tuttavia propendere verso una visione depotenziata dell'allegoria, maggiormente spostata verso il momento dell'esegesi testuale. In un passo contenuto nel ben noto volume sul *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, il critico teorizza infatti il passaggio da un'allegoria «verticale» a un'allegoria «orizzontale», propria del clima postmodernista:

> *L'allegoria nuova è orizzontale invece che verticale*: se deve ancora fissare ai suoi oggetti le proprie etichette concettuali dirette alla maniera del *Viaggio del pellegrino*, lo fa nella convinzione che tali oggetti (insieme alle loro etichette) sono ormai divenuti profondamente relazionali, anzi si costruiscono proprio mediante i rapporti dell'uno con l'altro. E se a questo si aggiunge l'inevitabile instabilità di tali relazioni, si comincia a intravedere il procedimento dell'interpretazione allegorica come una sorta di scansione che, muovendo avanti e indietro attraverso il testo, riadatta i propri termini in costante trasformazione, di un tipo affatto diverso rispetto agli stereotipi legati a una certa decifrazione medievale o biblica.[212]

[209] Cfr. F. Muzzioli, *Jameson e l'allegoria 3*, *Critica integrale*, 28 giugno 2020, <https://francescomuzzioli.com/2020/06/28/jameson-e-lallegoria-3/> (03/2022).

[210] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 217.

[211] Cfr. F. Muzzioli, *Jameson e l'allegoria* 3, cit.

[212] F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. di M. Manganelli, Fazi, Roma 2007 (1989), pp. 262-263; il corsivo è mio.

Una siffatta proposta teorica, individuando la presenza dell'allegoria in un continuo «slittamento» del senso, rischia a ben vedere «di accreditare una modalità diffusa e attualizzata, ma privata di mordente, non più discriminante»[213] di tale forma espressiva. I rilievi di Jameson, in questa specifica occorrenza, «mal si conciliano», dunque, «con la teoria di Benjamin che, soprattutto nella parte dedicata a Baudelaire, è impostata sul rapporto tra allegoria e modernità, sulla base della frammentarietà, della caduta dell'aura e del nesso con la forma-di-merce»[214]. La nozione dell'allegoria, ad ogni modo, circola con sorprendente frequenza nell'ampia produzione di Jameson, andando incontro a numerose declinazioni e conoscendo vari ripensamenti e riformulazioni; nel corso della seconda sezione di questo studio, in particolare, si esamineranno in modo più dettagliato alcuni principi di portata generale formulati dal critico americano, riguardanti il legame tra l'allegoria e il livello strutturale di un'opera narrativa[215]. In linea generale, pertanto, è possibile affermare che «la fortuna dell'allegoria in area postmoderna e decostruzionista» ha, come esito, quello di annullare la funzione antagonista di una simile scelta artistica: «riacquistato il diritto di cittadinanza, l'allegoria si scopre normalizzata, presente dappertutto e però depotenziata, non più all'opposizione»[216].

È questo, dunque, lo sfondo culturale, la dominante con cui si scontra l'ipotesi materialistica dei movimenti e dei collettivi di ricerca che attraversano gli anni Ottanta e Novanta della critica italiana. In relazione alle tendenze sperimentali sviluppatesi nel corso di questi decenni, Muzzioli rileva giustamente che, «se questi tentativi sono rimasti di minoranza e semiclandestini», il motivo va ricercato proprio nella situazione vigente, che appariva «sempre più impraticabile, man mano che prendeva piede la moda del postmoderno»[217]. La temperie culturale postmodernista, progressivamente affermatasi nel contesto della critica e della

[213] F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 257.

[214] F. Muzzioli, *Jameson e l'allegoria 3*, cit.

[215] In ragione della molteplicità di formulazioni riscontrabili nel *corpus* jamesoniano, Francesco Muzzioli ha osservato come tale nozione non possa essere utilizzata per segnare una linea di demarcazione «tra moderno e postmoderno» all'interno del sistema di pensiero del critico americano. D'altra parte, osserva ancora Muzzioli, la distinzione tra moderno e postmoderno non risulta definita in maniera rigida e netta nella produzione di Jameson, tanto che tra i due ambiti pare preferibile «mettere un trattino invece che una barra» (*ibidem*). Si consideri, in particolare, il caso rappresentato dal recente volume *Allegory and Ideology*, in cui, all'interno del capitolo esplicitamente dedicato alla postmodernità (*Literary: Allegoresis in Postmodernity*), vengono in realtà convocati autori che non possono essere ricompresi in quest'ambito, come Brecht e Kafka. La nozione di allegoria che circola in questo capitolo, inoltre, è caratterizzata dagli attributi – questa volta chiaramente benjaminiani – della frammentarietà e della complessità. In merito alla concezione del postmoderno elaborata da Jameson, che non si ripercorre in questa sede, si rimanda almeno agli studi di Margherita Ganeri, che pongono in risalto il legame con la nozione allegorica: *Jameson, l'allegoria e il postmoderno: verso una mappa della totalità*, «Allegoria», 4, 11, 1992, pp. 100-109; Ead., *Postmodernismo,* Editrice Bibliografica, Milano 1998.

[216] F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 257.

[217] Ivi, p. 254.

letteratura italiane secondo modalità non del tutto sovrapponibili con quelle d'oltreoceano, segna infatti «la fine della storia e dei "grandi racconti" su di essa», decretando, di conseguenza, l'impossibilità di ogni «opposizione "forte"»[218].

Nella contrapposizione tra il crescente diffondersi della logica postmodernista e il riaffiorare di istanze 'di ricerca', volte a contrastare la perdita di ogni conflittualità e tensione politica dell'opera artistica, l'allegoria rappresenta quindi un esplicito *terreno di scontro*: il valore antagonistico e storicamente determinato di tale nozione, rilanciato dalle tendenze minoritarie della scena italiana di questi decenni, è chiaramente diretto ad avversare il clima di assopimento e stagnazione culturale di cui si fa portavoce il prevalente orientamento postmodernista. Il divario tra queste due antitetiche concezioni è ben evidenziato dalla studiosa olandese Monica Jansen, che descrive la storia di tale «contro-tendenza» proprio nei termini di un'opposizione diretta tra «allegorismo e postmodernismo»[219]. «Le armi dell'allegoria», così com'è intesa e praticata dal versante della critica neo-espressionista e materialistica, ostacolano il generale clima di disimpegno, omologazione e acriticità diffuso dal postmoderno. L'aperta contrapposizione tra le parti in causa emerge con decisione anche all'interno dello scritto *Allegoria e antagonismo*, scritto da Quaderni di critica nel 1992: «è ora», affermano i firmatari del documento, «di dire apertamente che esiste anche una pratica dell'allegoria che nasce dal seno della cultura del "postmoderno", e che con quella da noi prima indicata non ha, nella sostanza, pressoché nulla a che vedere – anzi si presenta piuttosto come polo divergente, quando non addirittura opposto»[220]. La teoria allegorica «di matrice postmoderna» si scopre essere, in buona sostanza, nient'altro che «un travestimento nichilistico di un simbolismo vuoto e vitalistico», ravvisabile parimenti co-

[218] *Ibidem*.

[219] Si cita dal titolo del paragrafo *Storia di una contro-tendenza: allegorismo contro postmodernismo*, collocato nella seconda sezione dell'ampio e documentato volume dedicato da Monica Jansen al *Dibattito sul postmoderno in Italia*, Franco Cesati Editore, Torino 2002, pp. 236-238. La studiosa fa riferimento, a sua volta, alla periodizzazione adottata da Pietro Cataldi, che nel volume *Le idee della letteratura* riassume il percorso della 'contro-tendenza' in due capitoli intitolati, significativamente, *Dal rifiuto della letteratura al rifiuto dell'impegno (1965-1987)* e *Il conflitto delle poetiche: postmoderno* versus *allegorismo* (P. Cataldi, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994).

[220] Lo scritto è originariamente pubblicato sulla rivista di ricerca «Terra del Fuoco», nel numero 15-16-17 del 1992; viene poi inserito come documento conclusivo del volume a cura di F. Bettini, R. Di Marco, *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Synergon, Bologna 1993, pp. 277-287 (da cui si cita). Fondata nell'aprile del 1985 e diretta da Carmine Lubrano, la rivista di area napoletana «Terra del Fuoco» fu particolarmente ricettiva nei confronti delle sollecitazioni provenienti dalle più diverse discipline artistiche, «passando da una poesia verbovisuale a un linguaggio materialistico» (cfr. G. Moio, *Da «Documento-Sud» a «Oltranza». Tendenze di alcune riviste e poeti a Napoli 1958-1995*, Oèdipus, Salerno-Milano 2019; la citazione è tratta dall'articolo *Riviste e poeti a Napoli 1985-1993* pubblicato da G. Moio su *Nazione Indiana*, che anticipa le riflessioni ospitate nel volume, <https://www.nazioneindiana.com/2019/06/10/riviste-e-poeti-a-napoli-1958-1993/> [03/2022]).

me nucleo della «stessa teoria demaniana»[221]. L'errore di fondo dei teorici del postmodernismo risiede nell'aver autorizzato un'identificazione generalizzata, indifferenziata dell'allegoria con l'intera scrittura; di conseguenza, l'allegoria postmoderna smarrisce l'attributo della 'plurivocità' – cifra dell'avvento della modernità, contro il senso univoco della tradizione classica – per scivolare in un'indistinta 'equivocità':

> L'allegoria va distinta dalle definizioni che ne hanno dati alcuni teorici, mentori riconosciuti del postmoderno. I quali, mal intendendo Benjamin, arrivano a concludere che l'allegoria è *tout court* la scrittura e che, dunque, la scrittura è sempre allegoria, poiché illimitatamente e infinitamente dice, non può dire che altro. Essa rinfodera le sue armi polemiche, disinnesca le sue cariche di contraddizione. [...] Volge pacificata all'equivoco: l'equivocità del discorso comune, generico e casuale, e di una atona, comunissima letteratura postmoderna.[222]

Particolare risonanza assunse, in tale contesto, una proposta di definizione avanzata dal collettivo di «Baldus»: i giovani membri del gruppo, in relazione alle soluzioni formali e ai procedimenti adottati nelle loro sperimentazioni poetiche – tra cui, come si è visto poc'anzi, ritroviamo un uso insistito dell'allegoria, specie in riferimento alle 'torsioni della lingua' e alle plurali contaminazioni stilistiche[223] –, preferiscono essere riconosciuti come dei «*postmodernisti critici*»[224]. Tale sintagma, con l'aggiunta di un aggettivo a ogni effetto fondamentale, vuole indicare «un utilizzo *critico-allegorico* degli stilemi che caratterizzano il Postmoderno»[225] italiano, rimarcando il diverso valore attribuito a scelte e tecniche letterarie che potrebbero sembrare, a prima vista, prive di qualsiasi direzionalità. Strategie per lo più ritenute «appannaggio del postmodernismo, come il citazionismo e il *pastiche*»[226], sono infatti ampiamente utilizzate dal collettivo, entro manifestazioni testuali che, tuttavia, non disperdono ma intensificano la carica critica, dissacratoria e demistificante dell'operazione. Portando «a una sorta di esasperazione, all'eccesso forzato, le soluzioni testuali che lo connotano», i membri di «Baldus» si propongono in un certo senso «di "ri-voltare" il Postmodernismo contro sé stesso»[227], rovesciandolo dall'interno. Come osserva giustamente Monica Jansen, l'individuazione di questa sorta di «terzo polo» tra

[221] F. Bettini, R. Di Marco (a cura di), *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, cit., pp. 279-280.

[222] Ivi, p. 281.

[223] Si rimanda in particolare allo scritto, firmato dai tre fondatori di «Baldus» (Mariano Baino, Biagio Cepollaro e Lello Voce), dal titolo *Allegoria e torsione della lingua*, pubblicato in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario italiano*, cit., pp. 146-147.

[224] Cfr. G. Lo Monaco, *Gruppo 93*, cit.

[225] *Ibidem*; il corsivo è mio.

[226] *Ibidem*.

[227] G. Lo Monaco, *«Baldus» (1990-1996). Una rivista postrema tra avanguardia e tradizione*, cit., p. 9.

«accettazione e rifiuto della postmodernità» risente dell'interpretazione critica di Linda Hutcheon, la cui lettura del postmodernismo viene esplicitamente richiamata da Lello Voce, ma che, generalmente, sembra esser stata poco recepita nel contesto italiano degli anni Novanta[228]. Meritevole di essere sottolineata, in particolare, è la dimensione della «storicità» dell'operazione tentata dai 'postmodernisti critici', ben consapevoli di dover parlare, ormai, di «ri-visitazione, ri-montaggio, ri-costruzione»[229]. Nel dibattito che scaturirà dalla proposta di Voce, Baino e Cepollaro, sarà soprattutto Luperini ad accogliere positivamente la definizione di 'postmodernismo critico', vedendo in essa la possibilità di un recupero della natura dialettica della comunicazione letteraria:

> Parlare di postmodernismo critico significa ristabilire razionalità comunicativa – dunque, progettualità, sintassi, allegorismo – là dove il postmoderno vede solo giustapposizione, paratassi, simbolismo. Significa usare criticamente la contaminazione, cioè far sprigionare una direzione di senso del montaggio, ricollocare in tensione i vari lacerti, riaprire una dialettica.[230]

Filippo Bettini, invece, si schiererà contro quella che, a suo avviso, non può essere giudicata più che una «pseudo-nozione»[231]. L'orizzonte postmodernista nega «ogni valore allo statuto del giudizio di tendenza e all'ipotesi stessa del progetto»; conseguentemente, secondo il critico, esso «non può che riassorbire entro le coordinate di questo duplice interdetto l'effrazione della critica e del dissenso»[232]. 'Postmodernismo' e 'critica', chiosa Bettini – non senza un eccesso di dogmatismo, in questo caso –, non possono essere accostati; nel «sistema del postmoderno può incunearsi anche la critica, ma a condizione di risparmiare il suo bersaglio polemico e di essere morbidamente livellata al medesimo rango della non critica, dell'aperto consenso o dell'apologia del potere»[233]. La dilagante logica postmodernista finisce per neutralizzare qualsiasi opposizione e contrasto; lo stesso «ossimoro in cui si vorrebbe compendiare l'accostamento dei due termini» proposti da «Baldus», a ben vedere, «resta inerte, perché è solo apparente»: «a differenza degli ossimori autentici [...] le due parole chiave in questione si dispongono in una relazione asimmetrica, in cui la prima è necessariamente comprensiva della seconda e cancella ogni margine di contraddizione»[234].

[228] Cfr. M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, cit., p. 161.

[229] *Ibidem*.

[230] R. Luperini, *'Postmoderno critico'? Discutiamone*, «Baldus», 1, 1991, p. 30.

[231] F. Bettini, *Contro due pseudo-nozioni: postmodernismo critico e contaminazione*, in F. Bettini, R. Di Marco (a cura di), *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, cit., p. 57.

[232] *Ibidem*.

[233] *Ibidem*.

[234] Ivi, pp. 58-59. In questi termini Muzzioli ripercorre il dibattito interno al Gruppo '93 riguardante l'atteggiamento nei confronti del postmodernismo: «C'era in ballo un diverso atteggiamento teorico verso il postmoderno, che vedeva da un lato il "postmodernismo critico" e dall'altro la "critica del postmodernismo". Il *pastiche* e la parodia erano ovviamente modalità che il postmoderno (vedi Jameson e la "parodia bianca") aveva messo all'ordine

Da ultimo, per tracciare un quadro il più completo possibile del panorama italiano, risulta opportuno soffermarsi almeno brevemente sulla rielaborazione del concetto di allegoria contenuta, in anni a noi più vicini, nel *memorandum* emanato dal collettivo Wu Ming. Il testo, pubblicato per la prima volta online nell'aprile del 2008, individua un'area della recente narrativa italiana, coincidente con l'arco cronologico che va dall'inizio della seconda Repubblica all'anno di stesura del manifesto, sotto la sigla di 'NIE', ovvero *New Italian Epic*. Attraverso tale formula, che ricomprende un *corpus* eterogeneo di opere letterarie, prevalentemente a sfondo storico, si segna il 'tramonto del postmoderno' e l'affermarsi di un progressivo 'ritorno al reale'[235]. All'interno di una simile proposta critica trova spazio – precisamente nel capitolo XXVI, dal titolo *Allegoria, allegoritmo e mitologema* – una riproposizione dell'allegoria chiaramente orientata verso la sfera dell'ermeneutica. L'intenzione degli autori del manifesto, infatti, è quella di utilizzare la nozione allegorica come strumento con cui interpretare, in senso attualizzante, i testi afferenti alla 'nebulosa' del New Italian Epic. A tal fine, vengono distinte due diverse forme di allegoria, ovvero le allegorie 'a chiave' e le allegorie metastoriche. Nel primo caso ci si trova davanti al «più basso e comprensibile livello di definizione dell'allegoria», che instaura «una relazione binaria tra ciascuna immagine e ciascun significato», secondo una «corrispondenza biunivoca e precisa»; il legame tra significante e significato, in questo caso, è agevolmente e chiaramente individuabile, e traccia una serie di rimandi «tra il passato descritto nell'opera e il presente in cui l'opera è stata creata»[236]. Come diretta conseguenza, tuttavia, le allegorie 'a chiave' appaiono «piatte, rigide», e sono «destinate a invecchiare male»: «presto o tardi, i posteri perderanno cognizione del contesto, delle allusioni, dei riferimenti, e l'opera cesserà di parlare al *loro* tempo, poiché troppo legata al proprio»[237]. In maniera positiva, invece, viene valutata nel *memorandum* la maggiore complessità e ricchezza che dovreb-

del giorno. Tuttavia, le linee che percorrevano gli autori dei quali discorriamo non erano di adeguamento passivo alla "ripetizione indifferente". C'era sempre un *clinamen*, una pietra d'inciampo che consentiva un inserimento critico. Direi che l'accordo è mancato per l'appunto su come definire e modulare questo inserimento» (*Intervista a Francesco Muzzioli*, «Rivista di Studi Italiani» 39, 1, 2021, p. 180).

[235] Cfr. Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009. Si veda anche la seguente dichiarazione pubblicata online in data 03/01/2015: «NIE non era che il nome transitorio di un *corpus* eterogeneo – la cosiddetta "nebulosa" – di opere letterarie raggruppate da uno sguardo retrospettivo [...]. Il *memorandum*, lungi dall'annunciare il futuro, parlava di un'epoca già trascorsa, una fase già terminata della letteratura italiana: quella che andava dai primi anni '90 alla fine degli anni Zero. Il *memorandum* proponeva una riflessione su quanto appena accaduto, cercando di cogliere l'allegoria profonda di quelle opere» (Wu Ming, *Dalla fine del New Italian Epic alla collana #Quintotipo*, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/01/dalla-fine-del-new-italian-epic-alla-collana-quintotipo/> [03/2022]). Il *memorandum*, dunque, vuole porsi come tentativo di offrire una mappatura critica dello scenario narrativo italiano dal 1993 al 2008.

[236] Ivi, pp. 48-49.

[237] Ivi, p. 49.

be contraddistinguere l'allegoria metastorica. Risulta evidente, in quest'ultima formulazione, l'influsso della lezione benjaminiana, specialmente nell'immagine della 'bomba a orologeria', del meccanismo pronto a passare dalla potenza all'atto in seguito alla sollecitazione dell'interprete:

> Non tutte le allegorie storiche sono "a chiave" (intenzionali, esplicite, coerenti, "biunivoche"). In senso lato, qualunque opera narrativa ambientata in un'epoca classica è un'allegoria storica [...] *tutte* le narrazioni sono allegorie del presente, per quanto indefinite. La loro indeterminatezza non è assenza: le allegorie sono "bombe a tempo", letture potenziali che passano all'atto quando il tempo giunge [...]. Questo livello dell'allegoria è privo di una "chiave" da trovare una volta per tutte. È l'allegoria metastorica.[238]

Il collettivo Wu Ming punta dunque «a convalidare un processo ermeneutico che valorizzi in qualunque tipo di opera l'esistenza di un *allegoritmo*, un algoritmo che induca il lettore a interrogarsi sulle cause profonde degli sviluppi storici»[239]. Sul significato da attribuire a quest'ultimo neologismo, si veda un articolo del 2013, in cui Wu Ming 1 ripercorre la definizione di «allegoritmo», quale era stata proposta nel *memorandum* sul New Italian Epic:

> Ai tempi del "memorandum" sul New Italian Epic, [...] proposi di cercare quello che chiamavo l'*allegoritmo* comune a molti libri scritti in Italia più o meno a partire dal '93, dall'inizio della cosiddetta "Seconda repubblica". Quel termine un po' bislacco e non utilissimo, "allegoritmo", lo avevo preso dal linguaggio dei videogame. [...] Quel che intendevo dire era: cerchiamo l'*algoritmo delle allegorie*, le allegorie profonde che stanno alla base di questi libri. Mi sembrava che al fondo, pur nella diversità apparente delle forme o delle ambientazioni, quei romanzi raccontassero una stessa storia di base, mettendo in atto una sequenza di "istruzioni" (appunto, una sorta di algoritmo) che ricevevano dall'ambiente e dalla fase storica. Lo facevano ciascuno a modo suo e *senza che i loro autori fossero consapevoli della parentela* [...]. Provvisoriamente, proposi di indicare quell'insieme di libri con l'espressione New Italian Epic.[240]

Da alcuni passaggi dei brani appena riportati risulta evidente come l'allegoria proposta dal collettivo si distanzi notevolmente dall'originario riferimento

[238] Ivi, pp. 50-51. In un altro passo del *memorandum*, il debito nei confronti di Benjamin è esplicitamente dichiarato: «Il modo in cui parlo di "allegoria" prende le mosse da riflessioni di Walter Benjamin [...]. L'allegoria profonda è una potenzialità insita nell'opera, immessa nell'opera dal modo e dal contesto in cui essa è nata e si è formata, dal modo in cui il mitologema è stato trattato etc. La potenzialità ha innumerevoli modi di divenire atto [...]. Questi passaggi dalla potenza all'atto dipendono da come l'opera "ri-imposta" il mitologema e le connessioni archetipiche» (ivi, pp. 98-99).

[239] A. Casadei, *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*, cit., p. 19.

[240] Wu Ming, *Classe operaia, anima precaria. Conversazione con Alberto Prunetti*, 3 febbraio 2013, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/02/conversazione-con-alberto-prunetti-autore-di-amianto-una-storia-operaia/> (03/2022); il corsivo è mio.

benjaminiano, per divenire uno strumento ermeneutico valido per qualsiasi tipo di opera storica. «Non più intenzionale, non più progettabile», l'allegoria predicata da Wu Ming è addirittura «inconscia»[241] («la intendesse o meno» l'autore, «senza che i loro autori fossero consapevoli della parentela», si legge negli estratti sopra citati). Essa tende, nuovamente, «tutta dalla parte dell'interpretazione»: diventa dunque «completamente generica e non si nega più a nessuno», identificandosi in ultima analisi con un'interpretazione attualizzante, con «il senso attribuito dal lettore nel presente»[242]. In una proposta così formulata, cade «ogni differenza», ogni funzione oppositiva – e propositiva – della nozione allegorica; evidentemente, chiosa Muzzioli, «la confusione postmoderna non è passata invano, e non è rimasta molta propensione per le distinzioni e pochissima per le antitesi»[243].

[241] F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 258.
[242] *Ibidem*.
[243] *Ibidem*.

PARTE SECONDA

CAPITOLO I

I termini del problema e lo *status quaestionis*

La riflessione critico-teorica sull'allegoria, com'è emerso dalle pagine precedenti, si contraddistingue per la ricchezza del dibattito che su di essa converge e che si amplia, come in una 'costellazione concettuale' di benjaminiana memoria, fino a coinvolgere nella rete di un unico discorso concomitanti nozioni e ben individuabili scelte di poetica e di politica culturale. Dopo aver ripercorso alcuni momenti particolarmente significativi dell'evolversi del concetto stesso di allegoria, sondandone di volta in volta le nuove potenzialità e le molteplici implicazioni, la seconda parte del presente volume si rivolge verso quello che ne costituisce a tutti gli effetti il punto focale, compiutamente racchiuso nell'espressione che fa da sottotitolo a questa sezione. *Allegorie in prosa*, dunque: come precisato in sede introduttiva, le indagini condotte confluiscono nel tentativo di portare a termine un'attenta teorizzazione dei rapporti esistenti tra la forma prosastica e l'adesione a una poetica di tipo fortemente allegorico, così come è stata circoscritta e illustrata nei precedenti paragrafi, in relazione a specifiche aree d'interesse e a determinate tendenze che si affermano nel panorama del secondo Novecento italiano e che, come si è visto, possono essere ricomprese nell'indicazione di una 'letteratura di ricerca'.

La ragion d'essere e il motivo di una crescente attenzione nei confronti di tale questione vengono chiariti nel momento in cui si riflette singolarmente sui due poli chiamati in causa: l'allegoria, da un lato, e la scrittura in prosa, dall'altro, con particolare riguardo alla forma narrativa e al genere romanzesco. L'accostamento tra questi due concetti e i relativi campi semantici, infatti, non è di natura immediata né tanto meno pacifica, e obbliga, al contrario, a un'accorta

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, elisa.caporiccio@unifi.it, 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

serie di riflessioni sullo statuto allegorico dell'opera letteraria, posto in relazione ai suoi contenuti e alle sue strategie testuali, al genere (o ai generi) cui essa appartiene e all'intenzionalità che ne governa la composizione.

Come è stato osservato in più occasioni da Francesco Muzzioli, allegoria e narrazione sembrano porsi, a prima vista, come «forme guidate da opposti principi»[1]: il modo di ricezione del romanzo ad oggi maggiormente diffuso è quello tipico della *fiction*, in cui l'orizzonte di attesa del lettore è modulato sul 'come se', sul principio della verosimiglianza, fondandosi in maniera pressocché esclusiva sull'immedesimazione con i personaggi e con il piano delle vicende dell'opera; per contro, l'adozione di un procedimento allegorico spezza il principio dell'equivalenza tra mondo reale e mondo fittizio, piegando eventi e protagonisti dell'opera a dire *altro* da sé, uscendo al di fuori dai canoni di una significazione immediata – in ottemperanza allo stesso etimo del termine 'allegoria', che contiene in sé l'imprescindibile rimando ad un'*alteritas*, a qualcosa fuori dal testo. La narrativa di *fiction* produce poco più che un'«identificazione rassicurante col già noto e ovvio»: riducendosi a una mera e pacifica *mimesis* col piano del reale, una narrazione così intesa «provoca nel lettore un piacere di ben scarsa intensità», arrestandosi «a una dimensione assai limitata ed epidermica, senza stimolare alcuna partecipazione attiva»[2]. Entro un simile processo di ricezione, la proposta dell'allegoria, eludendo il meccanismo d'identificazione con il livello letterale e acriticamente fruibile dell'opera, «diventa quasi una provocazione e suona come una "lingua straniera"» sia «ai "mercanti di letteratura" che ai suoi consumatori»[3]. La presenza di uno o più sovrasensi allegorici, infatti, invalida dalle fondamenta il processo dell'immedesimazione: «nell'allegoria non è possibile alcuna identificazione», se non quella con le intenzioni dell'«allegorista»[4].

L'insinuarsi, secondo differenti livelli e molteplici modalità, d'istanze e procedimenti allegorici all'interno della narrativa genera dunque non poche incertezze e perplessità teoriche, sintetizzabili nella duplice domanda avanzata da Francesco Muzzioli: «Il problema che si apre è il rapporto tra allegoria e narrazione. [...] Esiste un'allegoria *del* romanzo, o quanto meno *nel* romanzo? E se sì, *quale* allegoria nel romanzo?»[5].

Il quesito posto dal critico romano racchiude i termini della questione all'interno di due distinti ma complementari interrogativi, di cui il primo volto a sondare la possibilità di un'effettiva presenza dell'allegoria nelle scritture romanzesche, e il secondo – postulata la positività della risposta alla precedente

[1] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, Lithos, Roma 2010, p. 135.

[2] F. Muzzioli, *Sviluppi e direzioni dello sperimentalismo letterario*, in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Manni Editori, Lecce 1990, p. 45.

[3] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 135.

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem*.

domanda – orientato a indagare le differenti tipologie in cui tale presenza può di volta in volta declinarsi e realizzarsi. Rappresentando un problema aperto, il rapporto tra allegoria e narrazione costituisce quindi un nodo teorico di notevole interesse, un cui attento esame può tradursi in un'apertura innovativa sul piano della decifrazione e dell'interpretazione testuale. Lo conferma, in prima istanza, la non indifferente frequenza con cui ci si può imbattere, nel concreto della produzione letteraria, in forme più o meno complesse di 'allegorie prosastiche', per riprendere un'espressione di Michail Bachtin; contrariamente a quanto si potrebbe supporre, infatti, non è raro, specialmente nell'ambito di scritture di tipo avanguardista e sperimentale, incontrare procedimenti allegorici all'interno di strutture in prosa. Nasce, di qui, l'esigenza di esaminare e valutare attentamente le dinamiche di una così complessa relazione.

In sede preliminare, risulta necessario ricostruire brevemente lo stato dell'arte, individuando i contributi teorici esistenti sul rapporto tra allegoria e scrittura in prosa, e cercando contestualmente di delineare un quadro il più possibile sistematico delle formulazioni sinora avanzate. Le osservazioni su tale questione, infatti, sono generalmente comprese all'interno di ben più ampie e compiute analisi sulla forma romanzesca; esse restano, tuttavia, a uno stadio frammentario, apparendo per lo più come 'spunti' teorici che testimoniano l'importanza e l'interesse verso l'argomento in oggetto, mancando però di organicità e autonomia di trattazione. L'eterogeneità e l'asistematicità che caratterizzano il quadro degli studi sul tema derivano anche dalla diversa estrazione e afferenza di coloro che si sono interrogati sull'interrelazione tra allegoria e narrazione: i contributi proposti possono infatti provenire, da un lato, da critici e teorici della letteratura, così come da figure il cui ruolo è in primo luogo quello di autori di opere creative in prosa, dall'altro. La prospettiva attraverso cui ci si accosta alla problematica non può pertanto essere la stessa; ciò comporta un notevole arricchimento in termini conoscitivi e contribuisce a realizzare quell'avvicinamento tra la sfera della teoria e la sfera della prassi più volte additato nel corso di questo volume.

Nel primo caso, come si vedrà, s'incontrano nomi di teorici d'indubbia autorevolezza, passando dalle considerazioni svolte da Michail Bachtin nel ben noto capitolo sul cronotopo letterario (in *Estetica e romanzo*, 1979), alle osservazioni condotte da Northrop Frye nella sua *Anatomia della critica* (1969) a quelle di Franco Moretti in *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* (1994), senza tralasciare, inoltre, le molteplici occorrenze di questo soggetto nell'opera di Fredric Jameson. Una più o meno approfondita attenzione agli aspetti legati alla comparsa di procedimenti allegorici nelle opere in prosa si può inoltre riscontrare nei volumi dedicati alla storia e all'interpretazione dell'allegoria, in particolare dell'allegoria moderna, da Romano Luperini, Francesco Muzzioli e Marco Rustioni, cui si è fatta più volte menzione. Tuttavia, nemmeno in questi casi è possibile ritrovare una trattazione sistematica e approfondita dell'argomento; il tentativo più compiuto in tal senso, pur rappresentando ancora un primo punto di partenza, appare quello di Muzzioli, che alla questione riserva un capitolo autonomo – da cui sono tratte alcune delle considerazioni precedentemente citate e che reca il titolo, appunto, di *Allegoria e narrazione*. Ri-

entrano invece nella seconda macro-area alcune brevi ma incisive pagine di Jorge Luis Borges (*Dalle allegorie ai romanzi*, scritto nel 1949), e, soprattutto, delle interessanti considerazioni rilasciate da José Saramago in diverse occasioni, tra cui va ricordato l'intervento *Dall'allegoria come genere all'allegoria come necessità*, composto in occasione del Convegno *Scrittori e critici a confronto* (Roma, 24-25 marzo 2003)[6]. Nelle pagine seguenti saranno commentati i punti focali di alcune tra queste proposte, per mostrare secondo quali prospettive e con quali conseguenze – sul piano della teoria e dell'esegesi del testo – la questione è stata di volta in volta affrontata e sviluppata; sulle altre, invece, si tornerà con la debita attenzione nel corso dei successivi capitoli.

Un ideale punto di partenza può essere offerto da alcune osservazioni di Michail Bachtin, il quale, come si accennava, affronta il tema dell'allegoria all'interno del capitolo *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, e più esattamente nel paragrafo sesto, dedicato all'esame de *Le funzioni del furfante, del buffone e dello sciocco nel romanzo*. Traspare in questa sede l'interesse del critico e filosofo russo verso la cultura popolare, espressa nei modi e nei riti del folklore, e in particolare verso il processo di «carnevalizzazione della letteratura»: le caratteristiche tipiche del linguaggio carnevalesco – quali il ribaltamento dei rapporti gerarchico-sociali, la mescolanza tra aspetti diversi, la coincidenza degli opposti e l'effetto parodiante – non restano infatti «chiuse nei limiti della festa popolare, ma penetrano nella letteratura "dal basso"»[7], tramite generi minori come il grottesco e la satira, attraversando in maniera capillare l'opera di Rabelais e anche quella di Dostoevskij, considerata da Bachtin come il culmine del 'romanzo polifonico moderno'. Nelle pagine in questione, l'autore espone il principio per cui il romanziere «ha bisogno di una consistente maschera formale legata al genere, che determini sia la sua posizione in quanto vede la vita, sia la sua posizione in quanto rende pubblica questa vita»; è a questo punto e a tal fine che «le maschere del buffone e dello sciocco, naturalmente in vario modo trasformate, vengono in aiuto al romanziere»:

> Queste maschere non sono inventate, hanno profondissime radici popolari, sono legate al popolo dai privilegi consacrati della estraneità del buffone alla vita e della immunità della parola buffonesca, sono legate al cronotopo della piazza popolare e al palcoscenico teatrale. Tutto ciò per il genere romanzesco è di straordinaria importanza. È trovata la forma della esistenza dell'uomo che partecipa alla vita passivamente, guardandola e riflettendola in eterno, e sono trovate le forme specifiche per riflettere la vita, mettendola alla luce del giorno.[8]

[6] I contributi di J.L. Borges e J. Saramago qui esposti non sono chiaramente gli unici esistenti sul tema, ma vengono proposti in quanto particolarmente esemplificativi e atti a delineare aspetti centrali della relazione tra allegoria e forma prosastica.

[7] F. Muzzioli*, Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma 2012, p. 90.

[8] M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1997 (1975), p. 308.

È appunto indossando le suddette maschere, afferma Bachtin, che l'uomo si trova in «uno stato di allegoria». Con tale nozione, dunque, il critico si riferisce propriamente alla «realtà allegorica» dell'uomo, ossia alla condizione vissuta dall'individuo nel momento in cui indossa le maschere carnevalesche del 'furfante', del 'buffone' e dello 'sciocco'. Il suo interesse è infatti specificamente rivolto al significato indiretto, per l'appunto «allegorico», che l'immagine dell'uomo viene ad assumere in una serie di momenti e schemi narrativi legati al tema cardine della metamorfosi:

> Un momento molto importante è il significato indiretto, metaforico di tutta l'immagine dell'uomo, la sua totale allegoricità. Questo momento, naturalmente, è legato alla metamorfosi. Il buffone e lo sciocco sono la metamorfosi del re e del dio che si trovano negli inferi, nella morte [...]. Qui l'uomo si trova in uno stato di allegoria. Per il romanzo questo stato di allegoria ha un enorme significato fondatore.[9]

Al critico, dunque, va attribuito l'importante merito di aver osservato e teorizzato la presenza di quelle che vengono poco oltre definite con l'espressione di «allegorie prosastiche», evidenziando di pari passo il grado di complessità che un simile procedimento immette costitutivamente nella «forma romanzo»: «con l'allegoria nel romanzo», si legge in un passaggio immediatamente seguente, «è entrata una particolare complessità a più piani»[10]. Bachtin prende inoltre in esame le conseguenze generate dall'ingresso delle figure proprie del folklore e della cultura popolare nell'ambito della letteratura codificata e del romanzo[11], non mancando di commentare le difficoltà terminologiche legate allo sforzo di racchiudere e costringere in un vocabolo apposito e univoco l'esplodere, nel corpo romanzesco, della «realtà allegorica di tutto l'uomo, fino alla sua concezione del mondo»:

> [...] una particolare difficoltà è rappresentata dal problema dell'allegoria prosastica, o, se si vuole, della metafora prosastica (anche se non è affatto simile a quella poetica) che esse hanno portato nella letteratura e che non ha neppure un termine adeguato ("parodia", "scherzo", "umorismo", "ironia", "grottesco", "caricatura" ecc. sono soltanto sue varietà e sfumature verbali). Si tratta infatti della realtà allegorica di tutto l'uomo fino alla sua concezione del mondo, realtà che non coincide affatto con la recita della parte di un attore [...]. Parole come "buffoneria", "lazzi", "stramberia" hanno assunto un significato corrente

[9] Ivi, p. 310.

[10] *Ibidem*.

[11] «Una particolare difficoltà», scrive Bachtin, «è rappresentata dal problema della loro trasformazione nel momento in cui queste immagini passano nella letteratura in generale (non drammatica) e in particolare nel romanzo. Di solito si sottovaluta il fatto che qui per vie particolari e specifiche si è ricostituito il legame spezzato della letteratura con la piazza popolare. Inoltre, qui si sono acquisite forme di pubblicazione di tutte le sfere non ufficiali e proibite dell'esistenza umana, soprattutto della sfera sessuale e vitale» (ivi, p. 308).

> specifico e limitato. Perciò i grandi rappresentanti di questa allegoria prosastica hanno creato per designarla loro propri termini (dai nomi dei loro protagonisti): "pantagruelismo", "shandysmo". Con l'allegoria nel romanzo è entrata una particolare complessità a più piani, e sono comparsi cronotopi intermedi, come ad esempio, il cronotopo teatrale.[12]

Bachtin offre di seguito alcuni esempi di introduzione del cronotopo intermedio teatrale nella letteratura, quali *La fiera della vanità* di William M. Thackeray, *The Life and Opinions of Tristram Shandy* di Sterne e *Il Naso* di Gogol', racconto in cui il critico ravvisa la presenza occulta del cronotopo del teatro delle marionette. Il forte rilievo attribuito alla valenza allegorica delle figure del furfante, del buffone e dello sciocco trova giustificazione nella loro capacità di portare avanti una lotta contro l'ipocrisia delle relazioni fissate dalla società: l'«intelligenza lucida, allegra e astuta del furfante», i «dileggi parodici del buffone e la bonaria incomprensione dello sciocco»[13] assolvono «uno dei compiti fondamentali del romanzo» secondo Bachtin, ovvero lo «smascheramento di ogni convenzionalità, della falsa, cattiva convenzionalità di tutti i rapporti umani»[14]. Secondo queste indicazioni, pertanto, la «base del romanzo» polifonico teorizzato da Bachtin diventa «il palcoscenico teatrale, mentre il mondo viene rappresentato nella sua provvisorietà, secondo lineamenti sospesi, in stato di allegoria»[15]. La rappresentazione allegorica trova dunque un proprio spazio e una propria legittimazione all'interno della concezione bachtiana del romanzo, incentrata sulle due categorie fondamentali della 'pluridiscorsività' e della 'dialogicità', fondata su una visione antidogmatica del reale, aperta al confronto tra voci e visioni diverse.

La relazione tra l'allegoria e i diversi generi della letteratura in prosa trova un'ulteriore formulazione, se pur ancora parziale e frammentaria, in un altro te-

[12] Ivi, p. 310.

[13] Ivi, p. 312.

[14] *Ibidem*. «Nella lotta contro la convenzionalità e l'inadeguatezza di tutte le presenti forme di vita all'uomo autentico», commenta Bachtin, «queste maschere acquistano un significato straordinario»: «esse dànno il diritto di non capire, di confondere, di scimmiottare, di iperbolizzare la vita; il diritto di parlare parodiando, di non essere letterale, di non essere se stesso; il diritto di far passare la vita attraverso il cronotopo intermedio del palcoscenico teatrale, di raffigurare la vita come commedia e gli uomini come attori; il diritto di strappare la maschera agli altri; il diritto di bestemmiare con bestemmie radicali (quasi cultuali); infine il diritto di rendere pubblica la vita privata con tutti i suoi segreti più intimi». Questa «lotta contro la convenzionalità» può essere portata avanti nel romanzo attraverso due linee: la prima è quella «della trasformazione dell'autore», il quale si serve delle suddette maschere; la seconda direzione è invece quella «della trasformazione delle immagini del furfante, del buffone e dello sciocco», con «la loro introduzione nel contenuto del romanzo in qualità di protagonisti essenziali (in forma diretta o trasformata)». Non di rado queste due direzioni si sovrappongono, «tanto più che il protagonista essenziale quasi sempre è il portatore dei punti di vista dell'autore» (*ibidem*).

[15] G. Guglielmi, *Il romanzo e le categorie del tempo: da Proust a Rabelais e da Benjamin a Bachtin*, «Francofonia», 5, 1983, p. 66.

sto teorico di capitale importanza, ossia *Anatomy of Criticism* di Northrop Frye. Nel corso della sua ampia e articolata analisi, il critico canadese si trova infatti a confrontarsi in più di un'occasione con la comparsa dell'allegoria, chiamata in causa ora esplicitamente, ora implicitamente; è però soprattutto nel quarto e conclusivo saggio che compone il volume – in cui troviamo un esempio di applicazione di «critica retorica» e in cui Frye propone una propria teoria dei generi letterari –, che tale istanza conquista uno spazio e un rilievo maggiori. In quest'ultimo capitolo lo studioso prende in considerazione l'ambito della «fiction», indicando con questo termine, contrariamente alla sua accezione comunemente invalsa, l'ampio ed eterogeneo «genere della parola scritta», in cui «la prosa tende a diventare il ritmo dominante»[16]; all'interno di un campo di studio così vasto, Frye rintraccia delle «specifiche forme continue»: il *novel,* il *romance,* il romanzo di confessione o romanzo biografico, e l'anatomia[17]. Nel sistema elaborato dal critico, questi rappresentano i quattro filoni principali, capaci di tenere unito l'ambito della narrativa in prosa; non mancano, chiaramente, numerose 'forme miste', esito delle varie combinazioni e contaminazioni possibili tra le 'forme pure' di partenza. Le classificazioni proposte da Frye offrono all'esegeta degli utili strumenti d'analisi e delle rinnovate categorie interpretative con cui accostarsi in maniera adeguata a una serie di opere letterarie che non risultano organizzate secondo i tradizionali principi della *fiction,* e che potrebbero quindi sembrare manchevoli di forma e di coerenza; ciò vale, specialmente, per la categoria dell'anatomia, che consente di esaminare secondo una nuova e valida prospettiva opere 'monumentali' della storia letteraria, quali *Moby*

[16] N. Frye, *Anatomia della critica,* trad. di P. Rosa-Clot, S. Stratta, Einaudi, Torino 1969, p. 409. Tale precisazione terminologica apre infatti il paragrafo dedicato alle «specifiche forme continue (narrativa in prosa)»: «Chiamando *fiction* il genere della parola scritta, in cui la prosa tende a diventare il ritmo predominante, urtiamo contro quanti sostengono che il vero significato di *fiction* è falsità o irrealtà. [...] Certamente la parola *fiction,* che, come la parola poesia, significa etimologicamente qualcosa che è stato fatto o creato fine a sé stesso, potrebbe essere usata per qualunque opera d'arte letteraria scritta in una forma fondamentalmente continua, il che significa quasi sempre un'opera d'arte in prosa. O, se sembra che in tal modo il termine venga ad abbracciare un campo troppo vasto, ci limiteremo a protestare contro la sciatta abitudine di identificare il genere *fiction* con l'unica autentica forma di *fiction* che conosciamo sotto il nome di romanzo» (ivi, p. 407).

[17] Sintetizzando, le quattro 'forme' o categorie individuate da Frye possono essere descritte attraverso la seguente schematizzazione (ivi, p. 416): il *novel,* coincidente con il romanzo borghese-realista, è una forma che «tende ad essere estroverso e personale», il cui principale interesse «è concentrato sul personaggio, come esso si manifesta nell'ambito sociale»; il *romance,* genere che si esplica prevalentemente nel romanzo d'avventura o di fantasia, «tende a essere introverso e personale: anch'esso ha a che fare con dei personaggi, ma in un modo più soggettivo», laddove «soggettivo si riferisce [...] al trattamento, non alla materia trattata»; il romanzo di confessione, invece, è una forma «introversa», ma «il suo contenuto è intellettualizzato». La quarta e ultima forma di *fiction* proposta da Frye non potrà dunque che essere «estroversa e intellettuale»; ad essa il critico attribuisce il nome di «anatomia», riferendosi a una serie di testi fortemente eterogenei, ma che trovano tutti le proprie radici nella satira menippea.

Dick o l'*Ulysses* di Joyce[18]. All'interno di un campo d'analisi così organizzato e puntualmente descritto, Frye menziona la presenza dell'allegoria dapprima in relazione all'ambito del *romance*; la scelta, da parte degli autori che possono essere ascritti a questo 'sottogenere' prosastico, di tratteggiare i personaggi come astratte incarnazioni di archetipi psicologici fa sì che in simili opere, a differenza del più realistico *novel,* si «riscontrino frequentemente tracce di allegoria»:

> La differenza essenziale tra romanzo e *romance* sta nella loro diversa concezione della caratterizzazione dei personaggi. L'autore di un *romance* non cerca di creare delle «persone vere» ma piuttosto delle figure stilizzate che diventano archetipi psicologici. Nel *romance* troviamo gli elementi junghiani di libido, anima e ombra, riflessi rispettivamente nelle figure dell'eroe, dell'eroina e del malvagio. Ecco perché il *romance* emana spesso quel calore di intensità soggettiva che manca al romanzo, e vi si riscontrano frequentemente tracce di allegoria.[19]

La «tendenza all'allegoria nel *romance*», si legge subito dopo, può essere condotta sia in maniera consapevole, sia in maniera inconsapevole. Tuttavia, la 'forma' – nell'accezione del vocabolo qui utilizzata da Frye – in cui l'allegoria, pur non venendo questa volta nominata direttamente, sembra trovare quasi una propria sede naturale, risulta essere quella dell'«anatomia». Il termine scelto dal critico canadese fa capo al titolo della nota opera di Robert Burton, *Anatomy of Melancholy* (pubblicata nel 1624), in cui riveste il significato di «dissezione o analisi», esprimendo dunque con estrema precisione «la tendenza intellettuale»[20] della forma che viene qui teorizzata e discussa. La categoria dell''anatomia' proposta da Frye, infatti, allude a un *corpus* assai diversificato di opere, aventi tutte le loro radici nel genere della satira menippea, o satira varroniana, e della farragine enciclopedica[21]; ad accomunarle, in ultima anali-

[18] Si veda quanto afferma Frye alla p. 423: «L'anatomia soprattutto ha sempre imbarazzato i critici, e quasi tutti gli scrittori che ne sono stati profondamente influenzati sono stati accusati di disordine e confusione di metodo».

[19] Ivi, pp. 411-412. Nel *romance*, prosegue Frye, «compaiono senza alcun travestimento elementi del carattere umano che rendono tale forma letteraria più rivoluzionario del romanzo. Il romanziere ha a che fare con la personalità di un individuo, con personaggi che hanno indosso la loro persona o maschera sociale: egli ha bisogno di una società stabile come cornice [...]. L'autore di un *romance* invece ha a che fare con l'io individuale, con personaggi in vacuo idealizzati dal sogno [...]. Il *romance* in prosa è perciò una forma di *fiction* indipendente e distinta dal romanzo, che deve essere isolata da quell'eterogenea classe di opere in prosa oggi definite romanzi». Anche in questo caso, tuttavia, è bene tenere presente come non esistano quasi mai, di fatto, «esempi "puri" dell'una e dell'altra forma»: «non c'è quasi nessun *romance* moderno che non potrebbe essere trasformato in romanzo e viceversa. [...] La richiesta del pubblico in materia di narrativa tende sempre a preferire una forma mista, cioè un romanzo che presenti sufficienti elementi di *romance* perché il lettore possa proiettare la sua "libido" sull'eroe e la sua anima sull'eroina e che al tempo stesso sia abbastanza romanzo per contenere queste proiezioni nell'ambito di un mondo a lui familiare» (*ibidem*).

[20] Ivi, p. 421.

[21] Si leggano le considerazioni dell'autore in merito a opere anche molto distanti le une dalle altre, come i *Gulliver's Travels*, il *Candide* di Voltaire, *Erewhon* di Butler, *Brave New World* di

si, è proprio la natura fortemente intellettuale dell'invenzione che le genera e le alimenta. Posta a confronto con le altre tre 'forme' isolate da Frye, la satira menippea è accostabile alla confessione in virtù della sua «capacità di trattare idee astratte e teorie», mentre «differisce dal romanzo per ciò che riguarda la caratterizzazione dei personaggi», che appare «stilizzata piuttosto che naturalistica», tendendo «a presentare le persone come portavoce delle idee che esse rappresentano»[22]. Le opere afferenti alla categoria dell'anatomia, pertanto, si configurano anzi tutto come testi il cui schema portante è di carattere intellettuale; a ciò si aggiunge, come ulteriore elemento distintivo, la presenza di «una forma narrativa alquanto disarticolata»:

> Petronio, Apuleio, Rabelais, Swift e Voltaire usano tutti una forma narrativa alquanto disarticolata, spesso confusa con il *romance*. Tuttavia essa differisce dal *romance* [...] perché non si interessa soprattutto di gesta di eroi, ma si basa sul libero gioco della fantasia intellettuale e sul genere di osservazione umoristica che produce la caricatura. [...] Nel suo stadio di maggiore concentrazione la satira menippea ci offre una visione del mondo attraverso un unico schema intellettuale: la struttura intellettuale che emerge dalla storia raccontata provoca violente alterazioni nella normale logica narrativa, sebbene l'effetto di trascuratezza che ne risulta rifletta solo la trascuratezza del lettore o la sua tendenza a giudicare secondo una concezione narrativa basata sui principi del romanzo.[23]

Sconfinando sovente nella sfera della prosa filosofico-discorsiva, le opere letterarie classificabili all'interno della categoria suggerita da Frye non presentano dunque una linearità e solidità narrativa tradizionali, mostrando piuttosto una forte spinta verso l'impianto saggistico; ulteriori caratteristiche strutturali, inoltre, come la fitta presenza di digressioni, di elenchi e di cataloghi enciclopedici, la diffusa forma dialogica e la commistione di prosa e poesia, intervengono a minare la convenzionalità della loro logica interna e a porre l'elemento della narratività in secondo piano. Simili aspetti, a ben vedere, rendono l''anatomia' l'ambito maggiormente propenso, tra quelli descritti da Frye, a ospitare al proprio interno l'affermarsi di un'istanza allegorica; si vedano, in tal senso, anche le considerazioni del critico in merito alla commistione di tale forma con quella

Huxley, comprendendo anche la produzione del già incontrato Rabelais e quella di Peacock: «Molti sarebbero disposti a definire i *Gulliver's Travels* un'opera di *fiction,* ma non un romanzo. La sua deve perciò essere un'altra forma di *fiction,* perché certamente ha una forma, e poi sentiamo che, qualunque essa sia, noi ci avviciniamo ad essa, abbandonando il romanzo, quando passiamo dall'*Emile* di Rousseau al *Candide* di Voltaire, o da *The Way of All Flesh* a *Erewhon* di Butler [...]. Questa forma ha dunque una sua tradizione e [...] ha conservato una sua autonomia anche sotto l'influsso del romanzo. [...] La forma usata da questi autori è la satira menippea, chiamata anche più raramente satira varroniana [...]. La satira menippea sembra sia derivata dalla satira in versi e precisamente dagli inserti in prosa che vi venivano introdotti, ma noi la conosciamo soltanto come forma di prosa, benché una delle sue caratteristiche ricorrenti (come si vede in Peacock) sia l'uso occasionale di versi» (ivi, pp. 416-417).

[22] Ivi, p. 418.

[23] *Ibidem.*

più canonica del *novel*: «L'anatomia, naturalmente, incomincia a un certo punto a fondersi con il romanzo, dando vita a vari prodotti ibridi, compresi il *roman à thèse* e i romanzi in cui i personaggi sono simboli di idee sociali o di altro tipo»[24].

Si può dunque concordare, al termine di questa breve disamina delle tesi avanzate in *Anatomy of Criticism*, con quanto osservato da Francesco Muzzioli sull'interessante coincidenza di alcuni tratti tipici delle opere a dominante 'anatomica' e il modularsi del procedimento allegorico: «Il termine "anatomia", con il suo contenuto di "dissezione o analisi", e il suo tratto intellettuale, distante dall'ingenua identificazione della semplice mimesi, potrebbe essere recuperato e riarticolato per comprendere il testo narrativo in cui prevalgono le dimensioni allegoriche»[25].

In ambito italiano, inoltre, la proposta teorica di Frye sarà puntualmente ripresa e commentata da Alberto Arbasino, all'interno del capitolo settimo di quel bizzarro zibaldone o «gidiano *cahier*»[26] che è *Certi romanzi*. La categoria dell'*anatomy*, in particolar modo, rappresenta il modello privilegiato per un'adeguata interpretazione di numerose opere creative dello scrittore di Voghera, da *Fratelli d'Italia* al *Super-Eliogabalo*, come si avrà modo di osservare, più distesamente, nella scheda di lettura dedicata a tale autore.

Nel corso di queste prime pagine, intanto, si è potuto mostrare come l'istanza allegorica si insinui con forza all'interno delle analisi concernenti la forma narrativa condotte da autorevoli critici e teorici, in alcuni casi anche di orientamenti e scuole di pensiero molto distanti tra loro. Un'ulteriore testimonianza della presenza di una simile attenzione all'allegoria nell'ambito della teoria della narrazione è offerta da *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* di Franco Moretti. Lo studioso, come si è avuto modo di vedere precedentemente[27], ripercorre con estrema lucidità la parabola del progressivo passaggio da un'allegoria classica, di tipo univoco, a un'«allegoria impazzita», polisemica e aperta, che informa alcuni testi chiave della modernità letteraria; applicando la propria analisi principalmente a *La lettera scarlatta* di Hawthorne e a *Moby Dick* di Melville, Moretti teorizza un radicale mutamento di paradigma, un «vero e proprio salto d'epoca» avente «per protagonisti, contrariamente al solito, non tanto i personaggi, bensì *i segni della narrazione*»[28]. Spostandosi verso l'ambito del romanzo novecentesco, il critico si sofferma nuovamente sul rap-

[24] Ivi, p. 421; Frye attribuisce inoltre a Sterne «il merito di aver fuso con successo l'anatomia e il romanzo»: «*Tristram Shandy* può essere chiamato romanzo, come dicemmo all'inizio, ma le digressioni narrative, i cataloghi, la stilizzazione nella tradizione degli *humors*, il viaggio fantastico del grande naso, le discussioni conviviali, e il continuo mettere in ridicolo filosofi e critici pedanti sono tutti elementi caratteristici dell'anatomia».

[25] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 144.

[26] M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Mucchi, Modena 2013, p. 192.

[27] Cfr. ivi, pp. 5-6.

[28] F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994, pp. 80-81; il corsivo è mio.

porto tra allegoria e narrativa, concentrandosi in quest'occasione sulle diverse e specifiche modalità assunte dalla moderna polisemia del testo letterario; sulla base della dicotomia di «vincolo e libertà», egli arriva a proporre una «polarizzazione» tra due distinte linee narrative, facenti capo rispettivamente alle figure di Joyce – rappresentante della 'linea polifonica' – e Kafka – rappresentante della 'linea allegorica'. Mentre il primo filone s'identifica in un'illimitata proliferazione di linguaggi e significati, il secondo, coincidente con la tecnica dell'allegoria, si scontra con il limite imposto dal dettato testuale:

> La polarizzazione Joyce/Kafka ci riconduce a una questione già discussa [...]: la differenza tra polifonia e allegoria. Nell'Ottocento, si ricorderà, i due procedimenti si presentavano ancora in larga misura intrecciati: la grande novità storica era costituita dalla polisemia e le sue specifiche modalità (polifoniche o allegoriche) restavano relativamente in secondo piano. Un secolo dopo, però, le differenze sono talmente cresciute da cancellare ogni somiglianza. Sul versante della polifonia (che è quello di Joyce) si è avuta una moltiplicazione pressoché infinita dei significanti; su quello dell'allegoria (Kafka) una crescita altrettanto illimitata dei significati. Nel primo caso, non c'è limite al numero di linguaggi che è possibile generare, né alla loro libertà; ogni stile si aggiunge agli altri [...]. Nel caso dell'allegoria, però, un vincolo c'è, e fortissimo: la Legge.[29]

«Il punto di partenza» del processo di significazione allegorica, sostiene dunque Moretti, è pur sempre «uno, e immutabile»[30]. Le riflessioni sin qui riportate consentono di osservare, preliminarmente, come l'analisi della presenza di un procedimento allegorico all'interno della 'forma romanzo' si accompagni spesso, non casualmente, alla messa in evidenza delle caratteristiche di polisemia, dialogicità e sorprendente apertura di senso della stessa parola narrativa. Contestualmente, è possibile rilevare una specifica attenzione verso la natura profondamente *segnica* della narrazione – quei «segni della narrazione» richiamati da Franco Moretti; ma si ripensi, anche, alla notazione di Francesco Muzzioli, secondo cui nelle opere narrative allegoriche si deve cercare di ripercorrere «non la trama dei fatti, ma *la trama dei segni*: la relazione della costellazione di segni costituita nel testo».

Una visione della scrittura narrativa come 'segno' è alla base della vasta produzione critica di Fredric Jameson, anch'essa necessariamente chiamata in causa più volte nei precedenti capitoli, poiché l'allegoria costituisce un elemento ricorrente nel pensiero del teorico neomarxista. All'interno di una riflessione così ampia e continua nel tempo, si vogliono qui riportare alcune notazioni di ordine generale elaborate da Jameson, che coinvolgono da vicino la relazione del meccanismo allegorico con i diversi generi della letteratura in prosa. Nel farlo, si terrà tuttavia sempre presente l'intero contesto della sua produzione, e specialmente i più recenti indirizzi di *Allegory and Ideology* – in cui emerge una

29 Ivi, pp. 189-190.

30 Ivi, p. 71.

netta distinzione tra la personificazione in senso stretto, rigida e di ordine manicheo, e l'allegoria «stratificata» e plurivoca verso cui si orienta la contemporaneità, con una dichiarata preferenza per la seconda. Appare opportuno, anzi tutto, recuperare una significativa definizione contenuta nel saggio su Brecht (*Brecht e il metodo*, pubblicato nel 1998), in cui, attraverso il paragone con lo spazio teatrale – «spazio particolarmente privilegiato per analizzare i meccanismi allegorici», afferma Jameson, poiché implica sempre «una domanda relativa all'autosufficienza di una rappresentazione» – il critico descrive l'allegoria come «una breccia» interna al testo letterario, «attraverso la quale significati di tutti i tipi possono infiltrarsi uno dopo l'altro». Per quanto un'opera narrativa possa sembrare autosufficiente, «nondimeno una distanza allegorica», se pur «minima», si apre al suo interno, come fosse «una ferita rovesciata, una ferita nel testo», che «può essere tamponata o tenuta sotto controllo, in particolar modo grazie a un'estetica attentamente realistica, ma mai del tutto eliminata come possibilità»[31]. Una simile concezione dello strumento allegorico, oltre a distinguersi per l'originalità della sua formulazione, instaura un legame con delle precise caratteristiche del testo narrativo, più esattamente con un'insufficienza del piano della significazione letterale:

> L'allegoria consiste nel sottrarre a una data rappresentazione l'autosufficienza del significato. Questa eliminazione può essere contrassegnata da una radicale insufficienza della rappresentazione stessa: lacune, simboli enigmatici, e così via; ma più spesso, e soprattutto in tempi moderni, l'allegoria assume la forma di un piccolo cuneo o di un'apertura posti accanto alla rappresentazione, che può continuare a significare sé stessa e a sembrare coerente.[32]

Secondo tale ragionamento, è dunque possibile riconoscere la presenza di un sovrasenso o di un'intenzionalità di tipo allegorico laddove il testo in prosa mostri i segnali di un'incompletezza della rappresentazione: «per riconoscere l'allegoria», osserva Muzzioli commentando il passo di Jameson, «avremmo allora bisogno non di un testo qualunque, ma di un testo problematico, in sé "carente", non vidimato da verosimiglianza, non coerente»[33]. Si tratta di vere e proprie 'marche' testuali, che si riscontrano entro un'opera in prosa dalla natura complessa, disorganica e internamente franta, quale può essere, come si è visto, l'opera d'avanguardia. Nel volume di più recente pubblicazione, Jameson espone un importante principio di metodo, che, collocandosi lungo la direzione già indicata nello studio su Brecht, collega l'analisi del «dispositivo» allegorico e delle sue «precise modalità procedurali» all'esame delle contraddizioni interne e delle tensioni strutturali del testo narrativo:

[31] F. Jameson, *Brecht e il metodo*, trad. di G. Episcopo, Cronopio, Napoli 2008, p. 162.

[32] *Ibidem*.

[33] F. Muzzioli, *Jameson e l'allegoria 2*, *Critica Integrale*, 8 giugno 2020, <https://francescomuzzioli.com/2020/06/08/jameson-e-lallegoria-2/> (03/2022).

> My working premise (here and elsewhere) has always been to search for the internal divisions of a work – its gaps, its multiple tensions, its contradictions – rather than for the rather obvious unity it seeks, in the name of whatever genre, to display.[34]

In *Allegory and Ideology* tale indicazione metodologica si esplica frequentemente nella messa in evidenza «della frammentazione e della eterogeneità» dei testi che vengono di volta in volta considerati, sottolineando in particolare la «suddivisione del racconto in episodi che tendono ad autonomizzarsi»[35]. L'estetica formulata da Jameson si basa dunque sulla discontinuità e sulla natura 'episodica' che accomuna numerose opere narrative allegoriche – «the spirit of this aesthetic of radical discontinuity and the episodic», si legge nell'originale in lingua inglese[36].

In un precedente saggio composto nel 1997, dal titolo *Allegory and History: On Rereading Doktor Faustus*, poi ricompreso nel volume *The Modernist Papers*[37], Jameson si confronta invece con una rilettura in senso allegorico del *Doktor Faustus* di Thomas Mann. L'obiettivo del critico è in primo luogo quello di mostrare come l'opera di Thomas Mann sappia offrire ai lettori «a peculiarly ambivalent structure, which can be taken indifferently as a tripartite or fourfold allegory»[38]; trova così una chiara applicazione testuale la già menzionata 'allegoria tripartita' o 'quadripartita' precedentemente teorizzata dallo studioso, quel modello 'tetradico' che tenta una riattualizzazione dei livelli di senso illustrati da Dante e che dispiega pienamente la polisemia dello strumento allegorico. Tuttavia, l'approccio del critico statunitense si distingue per la scelta metodologica, particolarmente degna di interesse, di considerare l'allegoria come coincidente con l'intera forma di un'opera, con i suoi molteplici piani strutturali:

> We must thus be very careful in observing and enumerating the formal peculiarities of this novel, about which I will suggest that they are also allegorical. In recent criticism, I believe that the notion of an "ideology of form", that of the possibility of an ideological message vehiculated by the form of a work rather than by its content, has come to be widely accepted. Here, we must come to terms with something like the reflexivity of that process: an artwork which, only

[34] F. Jameson, *Allegory and Ideology*, Verso, London-New York 2019, p. 247.

[35] F. Muzzioli, *Jameson e l'allegoria 3*, *Critica Integrale*, 26 giugno 2020, <https://francesco-muzzioli.com/2020/06/28/jameson-e-lallegoria-3/> (03/2022).

[36] F. Jameson, *Allegory and Ideology*, cit, p. 323 (non ancora disponibile in traduzione italiana). Nel corso dell'ultimo volume jamesoniano, una lettura orientata secondo tali principi trova applicazione ed esemplificazione in un *corpus* estremamente diversificato di testi, appartenenti a generi e ambiti differenti, da *The Faerie Queene* di Spenser fino a *Cloud Atlas* di David Mitchell, passando attraverso i casi esemplari dell'opera di Kafka e, volgendosi verso la produzione teatrale, dell'*Opera da tre soldi* di Brecht.

[37] F. Jameson, *The Modernist Papers*, Verso, London-New York 2007 (anch'esso ancora non disponibile in traduzione italiana); si tratta di uno dei volumi in cui, osserva Muzzioli, il critico statunitense «fa circolare la nozione di allegoria e la convalida anche per quanto riguarda i testi narrativi» (F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 128).

[38] F. Jameson, *The Modernist Papers*, cit., p. 123.

> too aware of the ideological and signifying properties of form as such, draws them into itself and internalizes and repotentiates them in the form of what I am calling allegory.[39]

L'‘ideologia della forma’ e il tentativo di sovrapporre il meccanismo allegorico ai diversi livelli strutturali dell'opera narrativa, spostando dunque il punto di focalizzazione dal piano dei contenuti a quello dell'espressione, costituiscono degli elementi di particolare rilievo, su cui si tornerà a riflettere con maggior spazio nel corso del successivo capitolo di questo volume, dedicato appunto all'esame dell'allegoria come ‘forma narrativa’.

Il nodo critico del legame fra allegoria e romanzo, nella sua imprescindibilità, viene affrontato anche da Jorge Luis Borges, dando il titolo a un breve ma denso intervento del 1949, *Dalle allegorie ai romanzi*, contenuto nel volume *Altre inquisizioni*. La frase con cui si apre il saggio di Borges costituisce una delle più ferme condanne dell'allegoria, ponendosi in linea con il veto crociano e con il predominio del simbolo di ascendenza goethiana: «per tutti noi, l'allegoria è un errore estetico», afferma lo scrittore, servendosi persino di un pronome collettivo: «Croce rifiuta l'arte allegorica, Chesterton la difende; ritengo che la ragione stia dalla parte del primo, ma mi piacerebbe sapere come abbia potuto godere di tanto favore *una forma che ci appare ingiustificabile*»[40].

Emergono, già in questa proposizione d'apertura, i due poli opposti attorno ai quali si articola il discorso di Borges: da un lato si situa il giudizio fortemente negativo elaborato da Croce e dall'idealismo romantico, dall'altro, invece, la posizione di segno contrario, rappresentata in questo caso da Chesterton. La scelta estetica fra simbolo e allegoria si mostra qui strettamente congiunta alla questione del rapporto fra reale e linguaggio:

> Per difendere il genere allegorico, Chesterton comincia col negare che il linguaggio esaurisca l'espressione della realtà: “L'uomo sa che vi sono nell'anima tinte più sconcertanti, più innumerevoli e più indecise dei colori di una foresta autunnale... Crede, tuttavia, che quelle tinte, in tutte le loro fusioni e trasformazioni, possano essere rappresentate con precisione per mezzo di un meccanismo arbitrario di grugniti e di strida. [...]”. Dichiarato insufficiente il linguaggio, c'è posto per altri; l'allegoria può essere uno di essi, come l'architettura o la musica.[41]

Borges non può esimersi dal riconoscere che «un tempo l'allegoria parve affascinante», mentre «ora è insopportabile»[42], e imputa tale disparità di sorti ai mutamenti dei gusti e delle inclinazioni estetiche delle diverse epoche storiche. L'autore ripercorre dunque il dibattito filosofico tra realismo e nominalismo e

[39] Ivi, p. 114.

[40] J.L. Borges, *Dalle allegorie ai romanzi*, in Id., *Altre inquisizioni*, trad di. F. Tentori Montalto, Feltrinelli, Milano 1973, p. 153; il corsivo è mio.

[41] *Ibidem*.

[42] *Ibidem*.

l'avvicendarsi di queste due tesi divergenti, corrispondenti ad altrettanto antitetici modi d'intendere la realtà. Secondo il ragionamento tracciato da Borges, il graduale passaggio dal realismo al nominalismo si accompagnerebbe a quello, parallelo, dall'allegoria alla 'forma romanzo'; l'autore giunge anche a suggerire una «data ideale» di questa progressiva sostituzione, che coinvolge tanto l'interpretazione della realtà quanto gli strumenti della sua rappresentazione:

> Il nominalismo, un tempo novità di pochi, oggi abbraccia tutti gli uomini; la sua vittoria è tanto vasta e fondamentale che il suo nome è inutile [...]. Cerchiamo di capire, tuttavia, che per gli uomini del Medioevo reali non erano gli uomini ma l'umanità, non gli individui ma la specie, non le specie ma Dio. Da tali concetti ha mosso, a parer mio, la letteratura allegorica. [...] Il passaggio da allegoria a romanzo, da specie a individui, da realismo a nominalismo, richiese alcuni secoli, ma ardisco suggerire una data ideale. Quel giorno del 1382 in cui Geoffrey Chaucer, che forse non si credeva nominalista, volle tradurre in inglese il verso di Boccaccio "E con gli occulti ferri i tradimenti", e lo trascrisse in questo modo: "*The smile with the knyf under the cloke*".[43]

Da questo significativo passaggio testuale si evince chiaramente come Borges contrapponga la nozione di «specie» a quella di «individui», ascrivendo la prima all'ambito della rappresentazione allegorica, e la seconda al genere del romanzo. L'allegoria, nella sua visione, coincide dunque con il meccanismo della personificazione, limitandosi a una rappresentazione astratta e generalizzante del reale: da una simile visione consegue, probabilmente, il giudizio negativo pronunciato dallo scrittore argentino, così come la mutua esclusione della sfera allegorica e di quella romanzesca da lui rivendicata. Nelle righe conclusive del suo discorso, tuttavia, Borges è costretto ad ammettere, sorprendentemente, la compresenza di una forma nell'altra; nel finale dello scritto, la sua iniziale «posizione di condanna si stempera» così «in un compatibile chiasma»[44]:

> Questa [l'allegoria] è favola di astrazioni, come il romanzo lo è di individui. Le astrazioni vi sono personificate; per questo, *in ogni allegoria c'è qualcosa di romanzesco*. Gli individui che i romanzieri propongono aspirano ad essere generici [...]; *nei romanzi c'è un elemento allegorico*.[45]

Con una concezione che tende a ridurre l'allegoria a un mero processo di personificazione contrasta invece l'interpretazione offerta, in tempi a noi più vicini, da José Saramago. Lo scrittore portoghese ha dedicato all'allegoria numerosi momenti di riflessione, testimoniando la centralità che tale strumento riveste all'interno della sua produzione letteraria: esso ritorna ed emerge in maniera costante, infatti, nella ricca serie di interviste rilasciate da Saramago – tra cui si segnalano in particolare quella condotta da Michele Infante per la rivista

[43] Ivi, p. 155.

[44] F. Muzzioli, *Letteratura come produzione. Teoria e analisi del testo*, Guida, Napoli 2010, p. 152.

[45] J.L. Borges, *Dalle allegorie ai romanzi*, in Id., *Altre inquisizioni*, cit., p. 156; il corsivo è mio.

«Origine»[46] e da Francesca Borrelli (inserita all'interno del volume *Biografi del possibile*[47]) –, nel dialogo *Nomi* con Massimo Rizzante[48], fino a costituire l'argomento chiave del già menzionato intervento *Dall'allegoria come genere all'allegoria come necessità,* tenuto durante il Convegno romano del 2003. Nel rispondere alla domanda, posta da Michele Infante, sulla centralità dell'allegoria come «strumento e tecnica narrativa» all'interno della propria produzione, Saramago non avrà dubbi nel riaffermare con decisione l'importanza di tale mezzo espressivo, appellandosi al magistero kafkiano: «L'allegoria è il mezzo con cui il romanzo si innalza oltre il senso letterale per cogliere i grandi temi della vita e dell'esistenza. Tutti dobbiamo qualcosa a Kafka che ci ha insegnato a leggere oltre la pura realtà, indicandoci quasi una direzione»[49].

Anche in numerose altre occasioni, Saramago sottolinea il valore aggiunto che l'allegoria è in grado di conferire ai suoi testi: «sono convinto che se io raccontassi le mie storie in modo meno allegorico avrebbero meno impatto, sarebbero meno efficaci», afferma il narratore, portando, fra tutti, l'esempio di *Cecità,* libro che è stato in grado di raggiungere «lettori di tutte le età e classi sociali» in gran parte grazie all'universalità del suo «messaggio allegorico»[50]. Saramago propone persino un'ideale divisione della sua produzione creativa in due distinte e successive fasi, a far da discrimine tra le quali si colloca proprio la scelta e l'approfondimento di una scrittura di tipo allegorico:

> Ne ho preso coscienza quando ho cominciato a scrivere *Cecità*. Fino a *Il vangelo secondo Gesù Cristo* ero intento a descrivere una statua, cioè la superficie della pietra. Da *Cecità* mi sono reso conto che cominciavo a penetrare all'interno della pietra. Credo di aver effettivamente attraversato una frontiera. Temo che le mie storie stiano diventando sempre più aride, essenziali, e al contempo è come se lo desiderassi.[51]

Il rilievo attribuito al sovrasenso di un'opera in prosa si spiega in virtù di una concezione dell'allegoria che, come dicevamo, non si riduce alla sua veste più tradizionale e convenzionale, in cui il significato secondo risulta di fatto univoco e fin troppo noto ai lettori; al classico e vieto meccanismo dell'identificazione tra un'idea astratta e un allegorizzante sensibile e stereotipato, Saramago propone di sostituire, piuttosto, un'allegoria di tipo 'situazionale':

[46] M. Infante, *Conversazione con il Premio Nobel Josè Saramago*, «Origine», 1, 2, 2003, pp. 41-44.

[47] F. Borrelli, *Quel che mi interessa sta nella profondità della superficie. Un'intervista con José Saramago,* in Ead., *Biografi del possibile*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, pp. 10-34.

[48] M. Rizzante, *Nomi. Dialogo con José Saramago, Zibaldoni e altre meraviglie*, 27 dicembre 2010, <https://www.zibaldoni.it/2010/12/27/saramago/> (03/2022).

[49] M. Infante, *Conversazione con il Premio Nobel Josè Saramago,* cit., p. 43.

[50] Intervista condotta da Alessandro Bertante, <https://www.typee.it/posts/intervista-a-jose-saramago-di-alessandro-bertante> (03/2022).

[51] M. Rizzante, *Nomi. Dialogo con José Saramago,* cit.

> Io sostituirei la semplice allegoria con l'allegoria di situazione. Invece di usare l'idea della bilancia per indicare la giustizia, o del polipo per il tradimento, scelgo un'allegoria basta su di una serie di elementi che sono il riflesso della realtà, come ho cercato di fare con la Caverna, che non è altro che un supermercato, ma allo stesso tempo anche allegoria di una situazione filosofica molto complessa. L'allegoria di situazione non vuole mascherare la realtà anzi il contrario, sottolinearla e renderla ancora più manifesta, chiara.[52]

Altrettanto meritevole di approfondimento risulta, inoltre, la concezione del genere 'romanzo' elaborata da Saramago. Come ha avuto modo di dichiarare in vari contesti, lo scrittore ritiene che il genere del romanzo necessiti, nella società attuale, di un profondo rinnovamento: il romanzo è diventato infatti «più critico, ha perso la sua natura descrittiva e si è concentrato sulla sua capacità e valenza riflessiva»[53]. Per tale motivo, Saramago postula una sempre «maggior vicinanza tra il romanzo ed il saggio», arrivando a definirsi un 'saggista mancato' e affermando di scrivere non dei romanzi nel senso convenzionale del termine, quanto semmai «dei saggi con alcuni personaggi»[54] che traggono ispirazione dall'imprescindibile modello di Montaigne. Riflettendo sullo statuto dei due generi, lo scrittore giunge dunque ad avanzarne una parziale sovrapposizione:

> Direi che il territorio del saggio si sovrappone da una parte a quello della filosofia e dall'altra a quello del romanzo, per cui la riflessione appartiene al saggio, e non solo per una disposizione topografica. Come romanziere – quel che in fondo sono – mi piace pensare che il romanzo e il saggio, benché diversi per metodi e procedimenti, percorrono, nel loro continuo interrogare l'uomo, la stessa via prospettica, cioè quella di una minuziosa rimozione degli ostacoli, dei muri, delle corazze, degli schermi, alla ricerca di una chiave, anche se non si è mai sicuri di trovare la porta che quella chiave è in grado di aprire.[55]

All'interno di un simile processo di ripensamento del genere stesso, diviene persino necessario che il romanzo si apra «alla sua negazione», sino ad ammettere l'inserimento, in una scrittura in prosa, dei moduli e dei ritmi della poesia; Saramago concepisce dunque la forma romanzesca non come un genere dai contorni rigidamente stabiliti, quanto piuttosto come uno spazio aperto e problematico[56].

Questi primi rilievi costituiscono un quadro di riferimento iniziale entro cui collocare una più approfondita analisi delle varie e complesse dinamiche

[52] M. Infante, *Conversazione con il Premio Nobel Josè Saramago*, cit., p. 42.

[53] *Ibidem*.

[54] *Ibidem*.

[55] *Ibidem*.

[56] Ivi, p. 43: «Il romanzo a poco a poco tende ad aprirsi alla scienza, alla tecnologia, al dramma, alla poesia. Non è più un genere letterario definito, ma uno spazio dove far confluire la *summa* dell'esperienza umana e la conoscenza: è come un oceano verso cui confluiscono diversi fiumi».

che regolano il rapporto tra allegoria e narrazione. Attraversando contributi tra loro anche fortemente eterogenei, si osserva l'emergere di una riflessione sulla problematicità della forma narrativa e dello statuto del genere romanzesco; si delinea in molti casi una teoria della narrazione che mette in discussione i suoi stessi fondamenti, cercando nuove categorie critiche e nuove definizioni per comprendere adeguatamente i tratti di opere in prosa non riconducibili all'interno dei canoni stabiliti. È solo parallelamente e all'interno di una simile apertura di prospettive teorico-critiche sulla forma narrativa che può adeguatamente situarsi un discorso ragionato sull'allegoria prosastica.

CAPITOLO II

Sull'allegoria come forma narrativa

Le considerazioni portate avanti nel precedente capitolo delineano i contorni di un discorso sui rapporti tra allegoria e narrazione, chiarendo le ragioni del suo interesse, a livello teorico e nel vivo della pratica testuale. Tra esse, assume un particolare rilievo la proposta sottesa al citato brano tratto da *The modernist paper* di Fredric Jameson; la chiave di lettura e l'approccio metodologico suggeriti dal critico americano, infatti, inducono a una più ampia riflessione sull'allegoria come *forma narrativa* e *meccanismo diegetico*, che si cercherà di portare avanti in queste pagine e che troverà successivamente applicazione nelle analisi testuali.

Si è visto poco sopra come Jameson si faccia portavoce di un'ipotesi critica orientata sul principio cardine dell''ideologia della forma', assumendo come dato ormai sempre più largamente diffuso e condiviso («widely accepted», si legge nell'originale inglese qui parafrasato) «the possibility of an ideological message vehiculated by the form of a work rather than by its content»[1]. Da una simile impostazione discende un nuovo grado di riflessività e autoconsapevolezza del prodotto artistico, che si piega su sé stesso, volgendosi a considerare la propria fattura: «an artwork which, only too aware of the ideological and signifying properties of form as such, draws them into itself and internalizes and repotentiates them in the form of what I am calling *allegory*»[2]. L'allegoria viene dunque a innestarsi all'interno di tali coordinate teoriche, in una con-

[1] F. Jameson, *The Modernist Papers*, cit., p. 114.

[2] *Ibidem*; il corsivo è mio.

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, elisa.caporiccio@unifi.it, 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

giunzione che apre a innovative considerazioni sulle sue possibili modalità di realizzazione; a condizione, tuttavia, di esser intesa non più come mero meccanismo di personificazione o come elemento capace di agire unicamente sul piano tematico, quanto piuttosto come aspetto *strutturale* e *strutturante* dell'opera artistica. Il passo jamesoniano, infatti, invita a identificare il principio costruttivistico dell'allegoria con i molteplici livelli che, stratificandosi l'uno sull'altro in una sorprendente apertura di senso, vanno a costituire l'organismo dell'opera letteraria.

L'ottica che permea quest'interpretazione, come si è avuto modo di notare, attua un significativo slittamento dal livello del contenuto a quello dell'espressione, portando conseguentemente a valutare con debita attenzione la presenza del meccanismo allegorico nelle specifiche strategie messe in atto dall'autore nel momento in cui dispone e *orienta* l'insieme testuale. Oltre che nelle vesti dei personaggi del romanzo e nei sovrasensi della vicenda narrata, pertanto, l'allegoria dispiega le proprie potenzialità e le proprie finalità come *principio strutturante* del testo in prosa, motivando sia la macro-forma assunta dall'opera letteraria – compreso il suo posizionamento all'interno del sistema dei generi letterari convenzionali –, sia il piano delle scelte inerenti alla diegesi[3]. Di qui l'importanza d'indagare in maniera maggiormente approfondita quest'ambito di applicazione, soffermandosi sull'intenzionalità allegorica che sottende e guida il testo nell'insieme dei suoi aspetti formali e strutturali, nonché sulla complementare e necessaria rivalutazione della stessa nozione di 'forma'.

Alle osservazioni jamesoniane sulle proprietà significanti della forma del testo possono essere accostate altre rilevanti considerazioni, in parte già emerse, se pur in maniera trasversale, nel presente volume, al fine di costruire un ragionamento organico su una rinnovata impostazione dei rapporti sussistenti tra i piani, reciprocamente interagenti, del contenuto e dell'espressione. Un apporto particolarmente significativo è senza dubbio rappresentato dalle riflessioni contenute nella *Teoria estetica* di Adorno, al cui interno il concetto di 'forma' riveste un ruolo di assoluta centralità. L'analisi adorniana promuove una sottile e originale rivalutazione della dialettica tra autonomia ed eteronomia dell'opera d'arte, leggendo l'aspetto formale del testo letterario come «contenuto sedimentato»[4]. Il filosofo francofortese si fa portavoce di una visione che nega qualsiasi trasparenza e innocenza del prodotto artistico: l'opera, secondo Adorno, esprime e anzi interiorizza nella propria fattura la sua presa di posizione nei confronti della realtà esterna[5]. L'azione critica e dissonante nei confronti del pre-

[3] Ciò ha indotto, non a caso, a parlare del «principio costruttivo dell'allegoria come struttura letteraria»; si veda, al riguardo, il saggio dedicato da T. Peruško all'allegorismo nei racconti di Buzzati (T. Peruško, *La presenza e le forme dell'allegorismo nei racconti fantastici di Dino Buzzati*, «Studia romanica et anglica Zagrabiensa», 41, pp. 57-68, 1996).

[4] T.W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975, p. 70; si rimanda, precisamente, alle pagine 61 e seguenti del presente volume.

[5] Ivi, p. 73: «Anche l'opera d'arte più sublime assume una posizione determinata nei confronti della realtà empirica uscendo dalla sua signoria, non una volta per tutte, ma sempre di

sente, la resistenza alla logica della società contemporanea possono realizzarsi esclusivamente attraverso il tramite della 'forma', che sola garantisce all'opera la necessaria distanza dal mondo empirico[6]. Il sottile equilibrio tra empiria e armonia, che non perviene mai a un momento di sintesi, costituisce l'impalcatura fondamentale del pensiero di Adorno, entro cui va a collocarsi un'idea dell'opera artistica come significazione necessariamente indiretta, mediata – e, potremmo aggiungere, allegorica. È nell'immanenza della forma che si traduce l'atteggiamento dell'arte nei confronti dell'esistente:

> In quanto l'opera d'arte non ha mai immediatamente a oggetto la realtà, non dice mai, come invece di solito la conoscenza [...]. La sua logicità non è quella di un giudizio predicativo bensì della coerenza immanente: solo passando attraverso questa [...] l'opera prende posizione. [...] L'opera d'arte non enuncia giudizi; diventa giudizio nel suo complesso.[7]

Ancora più pertinenti al fine di una riflessione sull'evolversi del concetto di 'forma' e sulla sua apertura al meccanismo allegorico risultano, inoltre, alcuni importanti interventi scritti da Umberto Eco tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, confluiti in parte nel fondamentale *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, e in parte nella meno nota silloge *La definizione dell'arte*[8]. In quest'ultima sede s'incontra una sezione esplicitamente volta a indagare *Il concetto di forma nelle poetiche contemporanee*, ospitante a sua volta una serie di interventi che spaziano con grande libertà e disinvoltura fra diverse discipline artistiche – dalla musica postweberniana, alle arti visive, al cinema. Tra essi si colloca una comunicazione tenuta da Eco nel 1958 a Venezia, in occasione del XII Congresso Internazionale di Filosofia, qui pubblicata con il titolo *Il problema dell'opera aperta,* punto di partenza dei saggi che, poco dopo, andranno a formare il volume del 1962. Anticipando già molti degli assunti basilari di *Opera aperta*, l'analisi presentata da Eco era infatti intesa ad «additare alcuni fenomeni» che appaiono «singolarmente difformi dalla tradizionale

nuovo concretamente, in polemica inconsapevole contro il modo in cui tale signoria si pone rispetto al momento storico».

[6] Si veda, al riguardo, l'acuta analisi condotta da A. Alfieri, *I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno*, «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia», 10, 2008, <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/alessandro-alfieri-01> (03/2022); dello stesso autore è la monografia *Necessità e fallimento della forma: saggio su Adorno e l'arte contemporanea*, Mimesis, Milano 2015.

[7] T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 75.

[8] La prima edizione de *La definizione dell'arte* risale al 1968, per la casa editrice Mursia (Milano); la prima edizione di *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, com'è noto, è datata invece al 1962, per Bompiani, alla quale farà seguito una seconda edizione, la quale presenta, rispetto alla precedente, alcune non indifferenti varianti, di cui l'autore dà ampiamente conto nella *Introduzione alla II edizione* – e tra cui vanno ricordate, almeno, l'esclusione del saggio sulla poetica joyciana e l'inclusione, per contro, dello scritto *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, su cui ci soffermerà più avanti. In queste pagine si cita sempre dalla decima edizione (Bompiani, Milano 2016).

nozione di "opera d'arte" valida nel mondo occidentale contemporaneo», e che sono anzi «tali da prospettare un nuovo modo di intendere il rapporto con l'opera e la sua fruizione da parte di un pubblico»[9]. Eco riflette specificamente sugli «intenti» che hanno portato al crescente affermarsi di una nuova tipologia d'opera arte, rimarcando la necessità di nuove categorie estetiche, in grado di sostituirsi «a quelle attualmente in uso», ormai avvertite come inadeguate per descrivere e riflettere quei «mutamenti della sensibilità estetica, o addirittura della sensibilità culturale in genere»[10] che si accompagnano a simili rivolgimenti in campo artistico. Il discorso del critico affronta l'evolversi della «nozione di "opera d'arte"» basandosi sulla dicotomia tra «chiusura» e «apertura» del prodotto artistico, come traspare chiaramente dal seguente passaggio:

> Nella nozione di "opera d'arte" sono impliciti due aspetti: a) l'autore pone capo ad un oggetto compiuto e definito, secondo una intenzione ben precisa, nell'aspirazione ad una fruizione che lo reinterpreti così come l'autore lo ha pensato e voluto; b) tuttavia l'oggetto viene fruito da una pluralità di fruitori ciascuno dei quali porterà nell'atto di fruizione le proprie caratteristiche psicologiche e fisiologiche, la propria formazione ambientale e culturale [...]. L'autore di solito non ignora questa situazionalità di ogni fruizione, ma produce l'opera come "apertura" a queste possibilità, apertura che tuttavia orienti le possibilità medesime, nel senso di provocarle come risposte differenti ma consone ad uno stimolo in sé definito. Il salvare questa dialettica di "definitezza" e "apertura" ci pare essenziale ad una nozione di arte come fatto comunicativo e dialogo interpersonale.[11]

Nella salvaguardia della continua tensione e complementarità di questi due poli opposti, Eco osserva tuttavia come «nelle antiche concezioni dell'arte» l'accento fosse «implicitamente posto sul polo della "definitezza" dell'opera»; «lo sviluppo della sensibilità contemporanea», per contro, ha progressivamente «accentuato l'aspirazione ad un tipo di opera d'arte che, sempre più conscia della prospetticità delle "letture", si pone come stimolo ad una libera interpretazione orientata solo nei tratti essenziali»[12]. A tal proposito è importante sottolineare come l'argomentazione del critico non inclini verso un'indiscriminata libertà dell'atto di fruizione e interpretazione del testo; come si evince dai passi qui riportati, le molteplici letture che si rendono possibili sono pur sempre *orientate* da alcune ineludibili proprietà che l'autore ha posto nella sua opera. Il complesso equilibrio tra l'elemento dell''opera', che, pur nell'esito più imprevedibile, mantiene una propria specifica fisionomia, e quello dell''apertura'[13],

[9] U. Eco, *Il problema dell'opera aperta*, in Id., *La definizione dell'arte*, cit., p. 163.

[10] *Ibidem*.

[11] Ivi, pp. 163-164.

[12] Ivi, p. 164.

[13] «Nella dialettica tra *opera e apertura*», afferma Eco, «la persistenza dell'opera è garanzia delle possibilità comunicative e insieme delle possibilità di fruizione estetica. I due valori si

non viene meno neppure nel caso di quelle che Eco definisce come «opere in movimento». Con tale sottocategoria il critico individua una serie di prodotti artistici – dalle composizioni musicali di Henri Pousseur, ai *mobiles* di Calder, fino allo straordinario esempio di «architettura in movimento» rappresentato dalla Facoltà di Architettura dell'Università di Caracas – i quali, per essere portati a compimento, necessitano dell'intervento attivo del fruitore. L'opera in movimento si configura dunque come «possibilità di una molteplicità di interventi personali»[14], affidando la propria realizzazione all'azione dell'interprete; tuttavia, pur nella sua massima apertura verso il fruitore, essa non precipita nel dominio della mera casualità e dell'assenza di direzione, grazie «all'orientamento di base» impresso dall'autore. Si legga, come ulteriore conferma, il seguente passaggio, particolarmente chiarificatore: «L'opera in movimento [...] non è invito amorfo all'intervento indiscriminato: è l'invito non necessario né univoco all'intervento orientato, ad inserirci liberamente in un mondo che tuttavia è sempre quello voluto dall'autore»[15].

Eco pone l'accento, inoltre, sull'interessante mutamento di paradigma per cui l'opera d'arte cessa di presentarsi come «forma definita una volta per tutte», per configurarsi, piuttosto, come «campo di formatività» o come «campo di possibilità interpretative»[16]. Traspare, in simili formulazioni, il considerevole influsso esercitato dall'*Estetica* di Luigi Pareyson, per altro esplicitamente richiamata dall'autore in più punti dei propri saggi. Il «radicale evolversi della sensibilità estetica» osservato da Eco si accompagna a un progressivo slittamento da un codice univoco a un codice plurivoco; un passaggio significativo, che è possibile riscontrare anche nel campo della logica e delle scienze, e che induce quindi a vedere nella «tendenza alla possibilità»[17] una cifra propria della cultura contemporanea nel suo insieme. La plurivalenza dei significati testuali e la natura problematicamente ambigua che contraddistinguono le poetiche contemporanee riflettono, dunque, la «circolazione culturale» di nozioni che hanno posto in crisi le categorie di causalità e univocità, così come i tradizionali modi di concepire le coordinate spazio-temporali. Eco ha proposto, al riguardo, l'interessante definizione dell'«opera aperta» come «metafora epistemologica»:

> Si tratta di strutture che appaiono come *metafore epistemologiche*, risoluzioni strutturali di una diffusa coscienza teoretica (non di una teoria determinata, ma di una persuasione culturale assimilata): rappresentano la ripercussione,

implicano e sono intimamente connessi [...]. L'apertura, dal canto proprio, è garanzia di un tipo di fruizione particolarmente ricca e sorprendente che la nostra civiltà va perseguendo come un valore tra i più preziosi, perché tutti i dati della nostra cultura ci inducono a concepire, sentire e quindi *vedere* il mondo secondo la categoria della possibilità» (U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit., p. 184).

[14] Ivi, p. 58

[15] *Ibidem*.

[16] Ivi, p. 60.

[17] Ivi, p. 80.

> nell'attività formativa, di determinate acquisizioni delle metodologie scientifiche contemporanee, la riconferma, nell'arte, di quelle categorie di indeterminazione [...] che regolano l'interpretazione dei fatti naturali.[18]

Il prodotto artistico diviene, in tal senso, la «metaforizzazione strutturale di una certa visione delle cose»[19], non tanto per un tentativo di ricreare, «nelle forme dell'arte», gli «equivalenti dei nuovi concetti» emersi nel campo delle scienze, quanto per la capacità dell'opera di «suggerire, a lato di un nuovo atteggiamento metodologico di fronte a una probabile struttura delle cose, una immagine possibile di questo mondo nuovo»[20]. Si comprende e apprezza in tal modo, prosegue Eco, la funzione dell'opera aperta: «In un mondo in cui la discontinuità dei fenomeni ha messo in crisi la possibilità di un'immagine unitaria e definitiva, essa suggerisce un modo di vedere ciò in cui si vive, e vedendolo accettarlo [...]. Un'opera aperta affronta appieno il compito di darci un'immagine della discontinuità: non la racconta, la *è*»[21].

Da queste ultime osservazioni emerge uno degli assunti fondamentali del discorso teorico di *Opera aperta*, coincidente con una visione della forma artistica come espressione privilegiata dell'impegno nei confronti della realtà. Eco esplicita in maniera compiuta tale principio nel saggio apparso sul numero 5 del «Menabò» e poi ricompreso nella seconda edizione di *Opera aperta*, intitolato, con una chiarezza quasi didascalica, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*[22]. Partendo dal presupposto per cui «non si può giudicare o descrivere una situazione nei termini di un linguaggio che non sia espresso da questa situazione»[23], Eco estende al piano delle «strutture formative» dell'opera il compito di parlare del mondo circostante:

> L'arte parla, attraverso il suo modo di strutturarsi, dell'uomo di oggi. [...] Il primo tipo di discorso che l'arte fa, lo fa attraverso il *modo di formare*: la prima affermazione che l'arte fa sul mondo e sull'uomo, quella che può fare di diritto e la sola che abbia un vero significato, la fa atteggiando in un certo modo le proprie forme.[24]

La prospettiva attraverso cui l'opera si pone nei confronti della realtà storica e il giudizio che formula su di essa tendono dunque a *risolversi* nella veste formale, nel modo in cui si dispongono e articolano le strutture testuali: «l'arte», si legge poco oltre, «conosce il mondo attraverso le proprie strutture for-

[18] Ivi, p. 159.

[19] Ivi. p. 160.

[20] Ivi, p. 163.

[21] Ivi, pp. 163-164.

[22] Il saggio in questione seguì di pochi mesi la prima pubblicazione di *Opera aperta;* come si può leggere nell'*Introduzione alla II edizione*, fu «dunque scritto nello stesso clima di discussione e di ricerca», e ritrova pertanto all'interno del volume «la sua giusta collocazione» (p. 15).

[23] U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà,* in Id., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit., p. 268.

[24] Ivi, p. 266.

mative», che dunque «non sono il suo momento formalistico» ma piuttosto «il suo vero momento di contenuto»[25].

Il discorso svolto da Eco mostra la propria validità anche in relazione alle specifiche «strutture narrative» di un'opera letteraria: «l'accettazione di una data struttura narrativa» presuppone infatti «l'accettazione di una certa persuasione dell'ordine del mondo» – rispecchiato, argomenta Eco, «dal linguaggio che uso, dai modi in cui lo coordino, dai rapporti temporali che in esso si esprimono»[26]. Proseguendo nella sua analisi, il critico applica tale principio al confronto tra le strutture e le convenzioni della narrativa tradizionale e le nuove forme assunte dalla narrativa contemporanea. Le prime riflettono l'«ordine fittizio» di un universo regolato da univoci rapporti di causa-effetto; Eco porta l'esempio della «struttura "tonale" del romanzo giallo», in cui «esiste un ordine stabilito, una serie di rapporti etici paradigmatici, una potenza, la Legge, che li amministra secondo ragione», turbati dal verificarsi di un evento destabilizzante, «il delitto», il quale avvia «la molla dell'indagine» condotta dal detective, che ha il compito di scoprire il colpevole, ristabilendo nuovamente «le leggi dell'ordine»[27]. In molte opere contemporanee si assiste, per contro, a una «messa in crisi dei parametri» tradizionali; la stessa struttura narrativa «diventa campo di possibilità» e il testo «riproduce l'ambiguità del nostro essere-nel-mondo»[28]. Eco si sofferma soprattutto sulla produzione di Robbe-Grillet e dei *nouveaux romanciers,* precisando come «questi narratori» fossero pienamente consapevoli che «il loro gioco sulle strutture narrative costituiva l'unica forma che essi avevano a disposizione per parlare del mondo»[29]. La letteratura contemporanea, dunque, può analizzare e interpretare la realtà storica non più «attraverso la disposizione di un soggetto», ossia «narrando una vicenda di eventi e personaggi in cui si chiariva il contenuto dell'indagine», bensì «attraverso la disposizione di una certa *articolazione* strutturale del soggetto», eleggendo anzi «l'articolazione stessa a soggetto»[30].

L'analisi condotta da Eco si mostra particolarmente attenta a considerare i significati indiretti che sono *impliciti* nella scelta di una determinata disposizione narrativa del testo letterario; di conseguenza, nei suoi saggi non è raro incontrare una sottile riflessione sul valore allegorico assunto dalle forme e dalle strutture di un'opera. Trattando sempre della narrativa contemporanea, ad esempio, Eco sottolinea *in primis* come essa sia «orientata sempre più verso una dissoluzione dell'intreccio», lasciando il posto a «pseudo-vicende» che si reggono su pochi e «inessenziali» eventi: è il caso delle trame delle opere di

[25] Ivi, p. 270.

[26] Ivi, p. 269.

[27] Ivi, pp. 273-274. Poco più avanti Eco si riferisce al romanzo giallo come all'espressione più lineare e semplice delle «strutture tradizionali» della narrativa.

[28] Ivi, p. 283.

[29] Ivi, p. 284.

[30] Ivi, p. 288.

Robbe-Grillet, o dell'*Ulysses* di Joyce, che possono essere comprese in maniera adeguata solo a patto di venire giudicate «secondo un'altra nozione della scelta narrativa», in cui gli eventi «concorrono a prospettare [...] uno svolgimento psicologico, simbolico o allegorico, e comportano un certo implicito discorso sul mondo»[31]. Risiede proprio nella «natura di questo discorso», nella sua «possibilità di essere inteso in modi molteplici e di stimolare soluzioni diverse e complementari», ciò che possiamo definire, insieme a Eco, come «"apertura" di un'opera narrativa»: «nel rifiuto dell'intreccio», infatti, «si attua il riconoscimento del fatto che il mondo è un nodo di possibilità e che l'opera d'arte deve riprodurne questa fisionomia»[32].

Le nozioni di simbolo e di allegoria, poste in relazione alla coppia dialettica 'apertura' – 'chiusura' del testo, ritornano frequentemente nei saggi composti da Eco tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, a testimonianza di un generale riconoscimento della valenza allusiva delle forme testuali. Come risulta dai passi qui esaminati, per altro, i concetti di 'simbolismo' e 'allegorismo' non appaiono nettamente distinti: troviamo, piuttosto, un indifferenziato ricorrere dei due termini, che, evidentemente, non erano intesi da Eco nei termini di un'opposizione polemica. La differenza principale che viene sottolineata dal critico è quella tra l'allegorismo classico o medievale, che «poneva per ogni figura un referente ben preciso»[33], e il «simbolismo moderno», da lui definito come «simbolismo "aperto"» poiché «vuole essere anzitutto comunicazione dell'indefinito o dell'ambiguo, del polivalente»: «il simbolo della letteratura e della poesia moderna» tende, secondo Eco, «a suggerire un "campo" di risposte emotive e concettuali, lasciando la determinazione del "campo" alla sensibilità del lettore»[34]. Tuttavia, Eco stesso precisa poco oltre come tali caratteristiche di «apertura» e di polivalenza semantica non siano prerogativa esclusiva delle poetiche «orfico-simboliche» o irrazionalistiche; tant'è che il critico chiama in causa, come esem-

[31] Ivi, pp. 199-200.

[32] Ivi, p. 200.

[33] U. Eco, *La definizione dell'arte*, cit., p. 164. Si veda, al riguardo, il seguente e più dettagliato brano tratto da *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit., pp. 37-38: «Nel medioevo si sviluppa una teoria dell'allegorismo che prevede la possibilità di leggere la Sacra Scrittura (e in seguito anche la poesia e le arti figurative) non solo nel suo senso letterale, ma in altri tre sensi, quello allegorico, quello morale e quello anagogico. [...] Un'opera così intesa è indubbiamente un'opera dotata di una certa "apertura"; il lettore del testo sa che ogni frase, ogni figura è aperta su una multiformità di significati che egli deve scoprire [...]. Ma in questo caso "apertura" non significa affatto "indefinitezza" della comunicazione, "infinite" possibilità della forma, libertà della fruizione; si ha soltanto una rosa di esiti fruitivi rigidamente prefissati e condizionati [...]. Il significato delle figure allegoriche e degli emblemi che il medievale incontrerà nelle sue letture è fissato dalle enciclopedie, dai bestiari e dai lapidari dell'epoca [...]». Poco oltre, Eco specifica e chiarisce come i quattro sensi dell'allegorismo medievale non siano «quantitativamente più limitati dei molti esiti possibili di un'opera "aperta" contemporanea»; il punto fondamentale, che egli cerca di rilevare in queste righe, è il fatto che le opere medievali riflettono «una diversa visione del mondo», formata sull'immagine di un cosmo ordinato e gerarchico.

[34] U. Eco, *La definizione dell'arte*, cit., p. 165.

pi paradigmatici dell'«appello cosciente all'apertura fruitiva» dell'opera, anche poetiche profondamente diverse, come quella «razionalistica di Bertolt Brecht»[35] o quella di James Joyce. In particolare, Eco individua nel *Finnegans Wake* la più alta realizzazione della poetica dell'opera aperta da lui formulata. Altra «"opera aperta" per eccellenza» è inoltre rappresentata dalla produzione di Kafka, che si discosta e supera i limiti dell'allegorismo medievale, sostituendo a una concezione dell'opera come riflesso di un cosmo gerarchicamente ordinato l'immagine di un universo impossibile da circoscrivere e racchiudere in un significato univoco, cui corrisponde un testo dalle possibilità inesauribili[36].

La riflessione di Eco riveste dunque un'importanza primaria nel tentativo di mettere in luce le potenzialità di una significazione mediata dal piano delle strutture narrative, delle scelte e di quegli espedienti stilistici attraverso cui un'opera interiorizza e traduce in *modello* formale le problematiche concrete della realtà esterna. Essa costituisce, pertanto, un contributo fondamentale per comprendere e approfondire, in sede teorica e di analisi testuale, il sovrapporsi di un'intenzionalità allegorica sulle strutture di un'opera narrativa.

Una specifica attenzione al nesso tra allegoria e forma del testo emerge, se pur trasversalmente, anche all'interno di altre indagini sulla funzione allegorica, cui si è più volte fatto riferimento nella presente disamina. È il caso di Marco Rustioni, che mostra un particolare e non scontato interesse verso quelle modalità di allegorismo meno scoperte e convenzionali, le quali vengono spesso poste in second'ordine o tralasciate dalla critica. Ad esempio, dopo aver ripercorso le caratteristiche fondamentali del funzionamento dell'allegoria nell'opera dantesca, sottolineando lo «scarto» che la *Commedia* ha segnato all'interno della letteratura medievale, Rustioni invita tuttavia a dedicare maggior spazio ai «modi in cui l'allegoria funziona come forma che organizza il testo nel suo complesso»:

> Non è certo mia intenzione negare l'applicabilità al poema dello schema allegorico dei quattro sensi illustrato da Dante stesso, né di respingere le interpretazioni ad esso collegabili. Merita forse soffermarsi, però, sui modi in

[35] *Ibidem*. «Né si deve pensare che l'invito all'apertura avvenga soltanto sul piano della suggestione indefinita e della sollecitazione emotiva», chiarisce Eco citando per l'appunto il caso di Brecht: «Anche i drammi di Brecht terminano in una situazione di ambiguità [...]: salvo che qui non è più l'ambiguità morbida di un infinito intravisto o di un mistero sofferto nell'angoscia, ma è la stessa concreta ambiguità dell'esistenza sociale come urto di problemi irrisolti [...] l'apertura si fa strumento di pedagogia rivoluzionaria» (U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit., pp. 44-45).

[36] Cfr. ivi, pp. 41-42: «Possiamo facilmente pensare all'opera di Kafka come ad un'opera "aperta" per eccellenza: processo, castello, attesa, condanna, malattia, metamorfosi, tortura non sono situazioni da intendersi nel loro significato letterale immediato. Ma, a differenza delle costruzioni allegoriche medievali, qui i sovrasensi non sono dati in modo univoco, non sono garantiti da alcuna enciclopedia, non riposano su nessun ordine del mondo. Le varie interpretazioni, esistenzialistiche, teologiche, cliniche, psicoanalitiche dei simboli kafkiani esauriscono appena in parte le possibilità dell'opera: in effetti l'opera rimane inesauribile ed aperta in quanto "ambigua", poiché ad un mondo ordinato secondo leggi universalmente riconosciute si è sostituito un mondo fondato sulla ambiguità».

> cui l'allegoria funziona come forma che organizza il testo nel suo complesso. Innanzitutto sarebbe utile approfondire la dimensione retorica dell'opera [...]. In secondo luogo, più attenzione andrebbe rivolta ad ipotesi di lavoro tese a definire la dinamica diegetica del testo. Di un certo interesse sono i tentativi sinora compiuti di assimilare la *Commedia* a forme di racconto che uniscono elementi sacri e profani. In questo senso il poema sarebbe [...] una *historia profana*, fondata sul racconto di imprese umane contenenti valore profetico; o ancora, la sua struttura può presentare qualche affinità col modello del *récit mystique*.[37]

È l'intreccio fra allegoria e diegesi, dunque, a interessare lo studioso. In maniera analoga, conducendo un esame dello schlegeliano *Lucinde*, Rustioni non si sofferma sul ben noto ricorso all'allegoria realizzato attraverso la psicomachia dell'opera – vale a dire attraverso la messa in scena dello «scontro tra alcune personificazioni che rappresentano l'interiorità del poeta (Modestia, Anima bella) ed i valori mondani (Pubblica Opinione)» –, preferendo notare, piuttosto, come anche la «struttura del romanzo» sia in grado di offrire «qualche spunto di analisi sull'allegoria»:

> L'articolazione polimorfa e composita di distinti generi letterari assume la forma di un arabesco [...]. Naturalmente l'arabesco mantiene uno stretto legame con la teoria del simbolo, perché è un costrutto artificioso che mira a rendere cosciente il soggetto delle sue infinite possibilità di realizzazione [...]. E tuttavia, la modalità strutturale sottesa a questo concetto e la sua natura curvilinea e disorganica tradiscono una forma quantomeno originale di allegorismo, ravvisabile nella natura disaggregata e frammentaria della diegesi.[38]

Nella medesima direzione si muovono anche le osservazioni di Francesco Muzzioli, formulate guardando in maniera più specifica all'area della narrativa italiana dagli anni Sessanta in poi. In un intervento sull'opera malerbiana – pubblicato nel 2006 su «L'illuminista», con il titolo di *Le strane allegorie del narratore* – il critico torna a riflettere sulla dialettica esistente tra «forma» e «contenuto», collegandola al nodo dell'allegoria e della sua funzionalità all'interno dei testi narrativi, affermando che: «La funzionalità dell'allegoria si sviluppa in corrispondenza [...] di una narrativa che non si limita a far risaltare il proprio aneddoto (il contenuto) ma rende incisiva la propria fattura (la forma, la deformazione straniante)»[39].

Interessanti e pertinenti indicazioni in tal senso si possono ritrovare, inoltre, all'interno del volume *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*,

[37] M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., pp. 35-36.

[38] Ivi, p. 67. Rustioni sottolinea poco oltre l'appartenenza dell'opera schlegeliana «al genere romanzo, sorto in opposizione ai modelli narrativi epico-didattici del classicismo», rimandando a tal proposito all'importante studio di Lucia Perrone Capano sui «tratti distintivi dell'allegorismo narrativo sperimentato dai Romantici» (*Alle origini dell'allegoria moderna. Testi narrativi di Jean Paul, di Novalis e Goethe*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1993).

[39] F. Muzzioli, *Le strane allegorie del narratore*, «L'illuminista», 6, 17-18, 2006, p. 125.

curato da Filippo Bettini e da Roberto Di Marco. Quest'ultimo, in particolare, inserisce al termine del paragrafo volto a indagare *Lo stato delle cose* nel coevo panorama letterario italiano una *Nota aggiuntiva* dedicata, per l'appunto, alla presenza di *Figura e allegoria nella scrittura espressiva attuale*. Con l'espressione di «scrittura espressiva», Di Marco indica l'ambito delle prove narrative e poetiche della 'Terza Ondata dell'Avanguardia' in Italia, le quali si presentano come costante e instancabile «ricerca-lavoro sulla forma-parola» e dunque «come *figura di figure*»[40]. Il critico e scrittore rimarca con decisione il carattere *figurale* di queste opere: «nel settore che è avanguardia in senso pieno della scrittura espressiva attuale ogni concrezione semantica sia molare che molecolare è sempre figura di qualcos'altro», afferma nel corso di questa breve ma densa annotazione, avvalorando i propri rilievi con il riferimento alle posizioni di Erich Auerbach. A risultare profondamente «figurale», secondo Di Marco, è soprattutto «[...] l'*intentio* espressiva di ogni singolo autore, nel senso che la ricerca-lavoro sulla forma-parola è insieme significativa in sé e "sintomale" di altro (critica dell'esistente, ribellione contro l'esistente, rifiuto dell'esistente ecc.) che nella scrittura specifica trova appunto espressione»[41].

Il concetto di «figuralità» conduce direttamente a quello di «allegorismo», prosegue Di Marco, osservando come, non a caso, «l'allegoresi risulta il metodo interpretativo principe per l'esegesi della scrittura espressiva attuale», a patto che venga intesa e attuata come esercizio di «allegoresi materialistica attenta alla situazione reale del mondo»[42]. Viene acutamente rilevato, inoltre, come l'uso del simbolo all'interno del testo letterario possa coesistere liberamente «con *la finalizzazione allegorica dell'insieme-testo* e delle singole "figure" che emergono nel corso del processo semiotico cui dà vita il lavoro-ricerca sulla forma-parola»[43]. In conclusione, Di Marco afferma con convinzione che, in molte occasioni, è proprio «l'insieme-testo» a porsi come «figura»[44]: è l'opera nel suo complesso, in quanto esito di una ben precisa intenzionalità che guida e orienta ogni aspetto del suo formarsi, a costituirsi come allegoria, come *messaggio allegorico*.

La linea di ricerca sinora descritta ci conduce, infine, verso un'interessante tipologia di allegorismo, la cosiddetta 'allegoria dei modelli', teorizzata da Filippo Bettini sempre all'interno del volume sulla *Terza ondata*. La seconda delle cinque sezioni di cui si compone la *Parte seconda* della silloge si raccoglie, per l'appunto, attorno a questa proposta teorica, la quale fa perno sul carattere allusivo e sull'intenzionalità indiretta delle scritture[45]. Unificati sotto l'originale

[40] R. Di Marco, *Lo stato delle cose*, in F. Bettini, R. Di Marco (a cura di), *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Synergon, Bologna 1993, p. 34.

[41] *Ibidem*.

[42] Ivi, p. 35.

[43] *Ibidem*; il corsivo è mio.

[44] *Ibidem*.

[45] Il volume si apre con una *Parte prima* ospitante una propedeutica introduzione teorica, per poi passare a una *Parte seconda*, ben più corposa, dedicata alla presentazione e al commento dei testi antologizzati. Questi ultimi vengono a loro volta strutturati all'interno di cinque

definizione di Bettini, è possibile ritrovare testi eterogenei – si succedono, nello specifico, brani quasi esclusivamente di tipo poetico, composti da Marcello Frixione, Sandro Sproccati, Nadia Cavalera, Guido Caserza, Gabriele Frasca e Lorenzo Durante –, accomunati però tutti dalla natura intimamente allegorica delle soluzioni formali adottate. Nell'illustrare il significato e le implicazioni della dicitura da lui avanzata, Bettini sottolinea la duplice interpretazione che può essere formulata riguardo all'espressione «allegoria dei modelli», in ragione dell'«ambivalenza del suo complemento di specificazione»: a seconda, infatti, «che l'accento batta sulla funzione soggettiva o su quella oggettiva» del sintagma «dei modelli», esso «può voler dire due cose distinte», alludendo nel primo caso al «significato allegorico espresso dai modelli della letteratura passata, opportunamente assunti e rielaborati nel presente», oppure, nel secondo, all'«attività di allegorizzazione che ha per oggetto quegli stessi modelli, investiti, grazie alla loro trasposizione diacronica, di significati diversi da quelli originali»[46]. Se nella prima accezione, dunque, sono «i modelli» ad allegorizzare «la realtà o parti di essa», nella seconda sono viceversa essi «ad essere allegorizzati dal linguaggio, a diventare, in senso pieno, referenti allegorici»[47]. Le due letture, come si può agevolmente dedurre, sono ben lontane dall'escludersi l'un l'altra; al contrario, esse «si integrano perfettamente in una sintesi più ricca, dialetticamente organizzata»:

> Per significare veramente "altro", la materia del prelievo presuppone la condizione essenziale di un'eguale intenzionalità iponoica da parte della scrittura che la sceglie e che la forgia; richiede un trattamento discriminante, che non la riduca a un documento passivamente allegorico del reale [...], ma ne faccia un'espressione mirata e consapevole del suo statuto e del suo impiego, un'entità capace di pregiudicare i termini della sua decodificazione, agendo, a monte, in via simultanea, come soggetto e oggetto del processo di significazione allegorica. [...] L'enunciazione letteraria del titolo – "l'allegoria dei modelli" – va letta contemporaneamente come "l'allegoria prodotta dai modelli" e come "l'allegoria che produce modelli": una sorta di allegoria di secondo grado, che pone sé stessa nel momento in cui pone il suo referente esterno.[48]

Le caratteristiche qui richiamate del processo di allegorizzazione – vale a dire il «trattamento discriminante» della materia e la consapevolezza dell'atto citazionale – concorrono a tracciare «un'insormontabile linea di separazione» tra una simile poetica e quella del postmoderno, con la sua «pratica apparentemente

sezioni, che identificano ciascuna un aspetto caratterizzante la produzione della neo-neoavanguardia: *il ritorno della funzione-dialetto; l'allegoria dei modelli; scrittura come 'noesi'; micrologie del quotidiano; la semiosi del 'grottesco'*. A conclusione della silloge si trovano una *Parte terza,* volta a illustrare il contesto storico-culturale, e la già ricordata *Postfazione* su *Allegoria e antagonismo* scritta dal collettivo Quaderni di critica.

46 Ivi, pp. 119-120.

47 Ivi, p. 120.

48 Ivi, p. 121.

allegorica di riuso e contaminazione dei "classici"»[49]. La tendenza individuata da Bettini come «allegoria dei modelli», infatti, attua un «ritorno strumentale a schemi, autori, momenti e istituzioni della letteratura trascorsa», senza apparire mai come scelta gratuita e causale, ma rispondendo, al contrario, «all'urgenza di due finalità»: da un lato, il bisogno «di un riattraversamento analitico-creativo di filoni antitetici della "tradizione" e della "ricerca del nuovo"»; dall'altro, «l'estrazione "attualizzante" dei moduli di espressione e di discorso che possono ridare linfa e vitalità ad un linguaggio letterario che non vuole sottomettersi né agli stereotipi della comunicazione "massmediale" né alla falsa alternativa di una religione del mistico e dell'ineffabile»[50]. La modalità qui circoscritta e teorizzata da Bettini attinge prevalentemente da quei «frangenti "aperti" e "precari" della storia delle nostre lettere», privilegiando, «rispetto a sequenze di continuità e di assestamento», fasi di transizioni o crisi del sistema cultura egemone[51]. L'«attività di prelievo e di rielaborazione» allegorica su cui il critico pone l'accento non agisce limitandosi a un periodo specifico della tradizione letteraria: al contrario, «gli istituti retorico-espressivi attinti dal passato, valendo non di per sé bensì in funzione di una progressiva resa dei conti con i presupposti della modernità», spaziano liberamente «lungo un arco assai differenziato di periodi e di stili, all'interno del quale sull'esemplarità sincronica del referente epocale si impone nettamente il senso più generale del respiro diacronico dell'operazione compiuta»[52]. In altri termini, a prevalere, rispetto all'origine specifica del modello o delle strutture stilistiche su cui ricade la scelta dell'autore, è piuttosto la direzionalità del processo di risemantizzazione allegorica:

> La specificità dei singoli segmenti, pur gravida di implicazioni omologiche con la situazione del presente (e, quindi, assolutamente non casuale e fortemente motivata), passa in subordine nel momento in cui si traduce nella rappresentazione allegorica della condizione della "letterarietà" e delle sue espressioni di ricostruzione parodica e di autocontestazione interna. [...] Agisce in misura determinante la proprietà transitiva di quel procedimento allegorico di cui [...] l'entità del testo, divisa a metà tra il "prima" e "l'ora", è insieme soggetto significante e oggetto significato.[53]

[49] *Ibidem.*

[50] *Ibidem.*

[51] Può trattarsi, specifica Bettini, di quelle fasi della storia letteraria che non prevedono «ancora la promulgazione definitiva di un sistema egemone e autoritario», come nel caso della «lirica trobadorica o la poesia volgare delle origini», o di quei periodi «in cui il processo di stabilizzazione e di riproduzione del sistema stesso mostra di incrinarsi e vacillare, fino ad accusare l'apertura di più o meno vistose falle interne, in cui immediatamente si incunea la coscienza critico-corrosiva della violazione del limite», come avviene ad esempio nell'«antipetrarchismo "burlesco" e "realistico" del Cinquecento» o durante il Barocco (ivi, p. 123).

[52] Ivi, p. 124.

[53] Ivi, p. 125.

La formula coniata da Bettini è dunque ricca di implicazioni, rivelandosi particolarmente utile per descrivere e chiarire alcune specifiche modalità operative e tendenze della ricerca letteraria nell'ambito della cosiddetta 'terza ondata' dell'avanguardia italiana[54]. Pur riferendosi principalmente al campo delle sperimentazioni poetiche verificatesi tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, tale proposta teorica estende tuttavia la propria validità anche all'ambito della narrativa, rappresentando, ai fini dell'analisi che qui si conduce, un principio critico e interpretativo di sommo interesse, che indirizza la riflessione verso le proprietà significanti e ideologiche delle forme letterarie. Risultano particolarmente chiarificatrici, per comprendere pienamente l'utilità della nozione avanzata da Bettini, le parole con cui la descrive Francesco Muzzioli:

> La stessa allegoria non è un generico rinvio del senso a un altro senso e così via all'infinito; non a caso si parla di "allegoria dei modelli", cioè di un'allegoria al quadrato (una meta-allegoria) dove al posto delle personificazioni e degli agenti demonici *diventano significative le stesse scritture chiamate a comparire sulla pagina.* Un'allegoria meta-retorica che quindi [...] funziona come critica della retorica. I modelli stilistici perdono la fisionomia di espressione naturale, personale, non riflessa. Evitando sia la sublimazione stilistica tradizionale (ove è ancora questione di "grande stile"), sia la pura artificialità postmoderna (stile come "marchio" o firma), *l'allegoria dei modelli scopre nei caratteri delle scritture, irrigiditi o deformati, iperbolizzati o messi a contrasto, il segno della storicità e della finalità ideologica.*[55]

Con questo brano Muzzioli riesce a evidenziare, nel modo forse più limpido tra quelli sinora presentati, il legame che sussiste fra il meccanismo allegorico e «i caratteri delle scritture». Tale direttrice critica, delineata e avvalorata dai rilievi presentati nel corso di queste pagine, può essere dunque indicata come una delle più complesse e interessanti modalità d'intersezione fra l'allegoria e il testo in prosa.

[54] A testimonianza dell'interesse suscitato dalla definizione avanzata da Filippo Bettini, va ricordato come essa sia stata oggetto di un certo dibattito, rivolto per lo più all'ambito poetico. Si deve menzionare, al riguardo, l'intervento di Sandro Sproccati, *Allegoria dei modelli. Una tendenza dell'attuale lavoro poetico*, «Testuale», 17-18, 1994, cui seguì quello di Gaetano delli Santi, *Allegoria dei modelli o allegoria anti-modelli?*, «Bollettario», 7, 19-20, 1996 (sempre Sproccati ha poi dedicato all'argomento anche il saggio, più tardo, *L'allegoria dei modelli e l'alterità della comunicazione estetica nell'avanguardia nuova*, «Hortus musicus», 6, 22, 2005). Nell'intervento di Sproccati del 1994 la tendenza individuata da Bettini viene definita come «la più interessante e la più suscettibile di ulteriori approfondimenti» tra quelle suggerite all'interno del volume sulla *Terza ondata*; con essa, sintetizza lo studioso, Bettini ha saputo evidenziare «un orientamento che si è manifestato, in poesia, e via via più sensibilmente, tra la fine dello scorso decennio e i primi anni di questo, un fenomeno che in verità coinvolge un numero di opere non molto alto, ma sulla cui originalità e maturità tecnica non si possono legittimamente nutrire dubbi» (S. Sproccati, *Allegoria dei modelli. Una tendenza dell'attuale lavoro poetico*, cit., p. 14.

[55] F. Muzzioli, *L'alternativa letteraria*, Meltemi, Roma 2001, p. 46; il corsivo è mio.

CAPITOLO III

Allegorie in prosa

La definizione di 'allegoria dei modelli' chiamata in causa nel corso del precedente capitolo, insieme alle più generali considerazioni sull'allegoria come 'forma narrativa' e come 'struttura letteraria', inducono a riflettere ulteriormente sulla molteplicità delle interazioni che possono crearsi, a più livelli e secondo differenti modalità, tra l'istanza allegorica e il testo in prosa.

Le complesse e sempre varie dinamiche che regolano tale rapporto danno vita a un ventaglio di esiti ricco e differenziato, a testimonianza della pervasività del meccanismo allegorico all'interno dell'opera letteraria. Al fine d'individuare alcune tra le possibili declinazioni dell'allegorismo narrativo, si è pertanto cercato di rispondere al secondo dei due quesiti avanzati da Francesco Muzzioli, da cui è partita la presente disamina, ossia: «*Quale* allegoria nel romanzo?». L'interrogativo posto dal critico romano trae origine, infatti, proprio dalla constatazione delle numerose modalità in cui, di volta in volta, può concretizzarsi l'impulso allegorico[1].

L'arco cronologico e gli ambiti d'interesse specifici che sono oggetto del presente studio hanno portato a soffermarsi su determinate 'tipologie' della presenza dell'allegoria nelle scritture in prosa, privilegiandole, in questo contesto, rispetto ad altre. Si è deciso, infatti, d'indirizzare l'indagine verso quelle forme di allegorismo narrativo che risultano, a tutti gli effetti, *caratterizzanti* e *rappre-*

[1] Cfr. F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 263: «i modi con cui l'allegoria s'insinua nella narrazione sono diversi e di vario livello».

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, elisa.caporiccio@unifi.it, 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

sentative di una ben precisa stagione letteraria, improntata, come si è visto, allo sperimentalismo e a un continuo lavoro di 'ricerca', volto a rilanciare il valore oppositivo del prodotto artistico. Una stagione narrativa che, pur nella singolarità delle sue molteplici manifestazioni e realizzazioni, trova nel comune ricorso all'allegoria un fondamentale elemento di espressione e distinzione. Nell'atto della selezione e del commento ai testi in prosa, pertanto, si farà riferimento a una nozione 'forte' di allegoria, chiaramente connotata in senso contestativo, legata per la sua stessa natura alla ripresa dell'antagonismo, a un ripensamento complessivo del 'fare letteratura' e della possibilità d'incidenza dell'opera artistica nel contesto storico-sociale vigente.

Nel presente capitolo e in quelli immediatamente successivi, che andranno a costituire la *Parte terza* di questo studio, l'ottica si è quindi indirizzata verso il momento specifico della *produzione* e della *costruzione* del testo, al fine di osservare alcuni dei modi in cui può concretizzarsi il rapporto tra allegoria e strutture in prosa. Si è scelto di approfondire, nello specifico, una serie di realizzazioni testuali particolarmente esemplificative del funzionamento dell'allegoria nelle 'scritture di ricerca'. Le opere in prosa appartenenti a questa determinata area della letteratura novecentesca appaiono infatti fortemente caratterizzate in senso allegorico: la loro composizione risponde, come si è visto, a un'estetica materialistica, tale per cui l'opera d'arte tende a sconfinare costantemente verso l'ambito extraletterario, verso il contesto sociale e politico, secondo quel rimando allotrio che costituisce l'essenza stessa dell'istanza allegorica. Una simile pulsione allegorica, che anima numerosi testi della 'letteratura di ricerca', apparendo quasi il comun denominatore della loro scrittura, si declina tuttavia secondo delle modalità affatto particolari, che si discostano nettamente e polemicamente dal funzionamento 'classico' dell'allegoria e ne rivitalizzano la logica interna. Le peculiarità che contraddistinguono il funzionamento dell'allegoria nell'ambito narrativo considerato meritano, pertanto, di essere debitamente discusse, all'interno di un percorso interpretativo che si propone di coniugare il momento della teoria e quello della prassi. Secondo quel principio di perfetta 'circolarità' più volte menzionato, infatti, «la teoria parte dalla cosa letteraria, e ad essa, immancabilmente, ritorna»: detto altrimenti, sono i testi stessi della 'letteratura di ricerca', nei caratteri devianti e nella deformazione dei loro linguaggi, a sollecitare e stimolare un discorso critico che cerchi di chiarire i meccanismi e le finalità di queste scritture *a-tipiche* facendo perno proprio sull'insistita presenza dell'allegoria.

L'adozione di una simile ottica consente di apprezzare la portata conoscitiva e la carica eversiva sottese al frequente e sintomatico utilizzo della forma allegorica da parte di una serie di opere in prosa che disegnano, nel panorama del secondo Novecento, un'*alternativa* letteraria. Il sottile lavoro di 'ricerca' conduce al dispiegamento di modalità di allegorismo narrativo mai convenzionali: le 'allegorie in prosa' prodotte entro l'ambito considerato investono pienamente il piano delle strutture testuali, problematizzano il livello della diegesi e si riflettono nel polemico distanziamento dell'opera dai canoni rappresentativi vigenti; anche laddove l'allegoria sembra momentaneamente rientrare entro le modali-

tà più tradizionali della personificazione o propendere verso uno schematismo ideologico eccessivamente didascalico, il discorso testuale mostra sempre una significazione complessa e stratificata, che presuppone un'attiva opera di decifrazione da parte del lettore.

Seguendo tali presupposti, si è dunque giunti alla definizione, o per meglio dire alla proposta, di una serie di 'tipologie' o 'modelli' atti a illustrare il vicendevole innestarsi della *funzione allegorica* all'interno delle scritture in prosa afferenti all'area della 'letteratura di ricerca'. Per chiarezza e praticità espositiva, si procederà esaminando dapprima quei casi in cui la presenza dell'allegoria investe principalmente il piano del *contenuto*, per poi proseguire osservando le strategie formali, gli espedienti tecnico-stilistici e i principi compositivi attraverso cui la medesima *intentio* è in grado di plasmare l'articolazione dell'opera narrativa, agendo pertanto sul piano dell'*espressione*. Un'ulteriore e conclusiva ripartizione, infine, si soffermerà a considerare l''insieme-testo' e soprattutto il modo in cui s'inserisce, dialetticamente, all'interno del sistema dei generi letterari prestabiliti, proponendone un uso orientato in senso allegorico[2]. La classificazione che qui si propone, seguendo lo schema 'forma'/'contenuto' cui già in altri contesti ci si è appellati, si basa dunque sull'esame delle caratteristiche delle opere in prosa prodotte negli ambiti di nostro interesse. Su alcuni testi, ritenuti particolarmente esemplificativi di una o più modalità di allegorismo narrativo presentate in queste pagine, si ritornerà inoltre, con una lettura puntuale, nella *Parte terza* del volume, strettamente collegata alla presente proposta teorica.

1. Piano del contenuto

Risulta naturale avviare la nostra disamina da quelle manifestazioni testuali del meccanismo allegorico che appaiono più scoperte ed evidenti, relative a un livello, per così dire, 'epidermico' della narrazione. Come ricordato anche da Francesco Muzzioli – il quale avanza un primo e ancora provvisorio abbozzo dei diversi livelli di allegorismo narrativo esistenti[3] –, una delle forme possibili e

[2] Si ricorderà, sulla scorta della definizione proposta da F. Brioschi, C. Di Girolamo e M. Fusillo, che il «genere letterario può essere definito come una serie di rapporti, convenzionalmente fissati, tra il piano dell'espressione e quello del contenuto, e inoltre tra le varie componenti che formano i due piani» (F. Brioschi, C. Di Girolamo, M. Fusillo, *Introduzione alla letteratura*, Carocci, Roma 2003, p. 51).

[3] Si vedano in particolare le pagine 258-275 del volume *L'allegoria*, cit. È possibile, inoltre, estrapolare un tentativo di classificazione delle diverse modalità di allegorismo narrativo dalle analisi testuali e dalle parallele riflessioni teoriche condotte da Romano Luperini nel volume *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990, così come dal più recente studio di Massimiliano Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, cit. L'ampia e circostanziata analisi di Borelli si articola attraverso una serie di sezioni, ciascuna dedicata a interpretare gli anti-romanzi degli anni Sessanta secondo un aspetto specifico in cui si traduce ed esprime l'impulso allegorico di base: scegliendo di volta in volta un «particolare snodo prospettico», l'autore evidenzia dapprima la «criticità» interna a tali opere

più facilmente individuabili è rappresentata dall'*allegoria tematizzata* all'interno del testo in prosa. La significazione allegorica, in questi casi, emerge in primo piano, divenendo oggetto della narrazione stessa; fornendoci una chiave di lettura che non può essere ignorata, dunque, il testo legittima in maniera esplicita, e anzi talvolta richiede un'interpretazione orientata in senso allegorico. Esempi di allegorie assunte a 'tema' o argomento dichiarato all'interno di un'opera narrativa si rilevano senza eccessiva difficoltà nella letteratura in prosa del secondo Novecento letterario italiano, frequentemente associati a una sottile e corrosiva ironia o a un più scoperto effetto parodico. Un esempio particolarmente eloquente è offerto da uno dei 'micro-romanzi' che compongono *Centuria* di Giorgio Manganelli, opera su cui si ritornerà con maggior spazio nella sezione di analisi testuale, insieme ad altre prove narrative del medesimo autore; a quest'altezza ci si limiterà, intanto, a citare un brano tratto dall'ottantaquattresima centuria, dalla cui lettura appare sin da subito evidente la vena ironica con cui lo scrittore porta in superficie il tema dell'interpretazione allegorica:

> Egli si sveglia nel mezzo della notte, con la chiara, subitanea coscienza di non aver mai capito nulla delle Allegorie della propria vita. Tutta la vita è un tessuto di Allegorie e, ora, al buio per la prima volta cerca di decifrarne alcune. Intanto, sua moglie, che gli dorme accanto. È forse l'Allegoria della Giustizia? Della Disciplina? [...] Forse si può cambiare d'Allegoria, vivendo? Forse sua moglie è stata l'Allegoria della Vita come Significato, ed ora sopravvive come Ordine del Mondo? E in quale quadro appare la figura solenne e severa della moglie? Dove si è trasfigurata l'Allegoria del Significato? Ora pensa ai due figli: globalmente, potrebbero essere l'Allegoria del Futuro, e dunque a loro, inconsapevoli, potrebbe essere trasmessa l'Allegoria del Significato. [...]
> Ma lui, lui sveglio nella notte, che mai è, in quanto Allegoria? Forse sua moglie, forse l'altra donna potrebbero aiutarlo a interpretare se stesso. Da solo, non riesce a vedersi, può solo toccare il proprio corpo morituro. Come muore una Allegoria? Scuote il capo, da tempo ha perso ogni stima di sé; sospetta di essere l'Allegoria dell'Incapacità di capire le Allegorie.[4]

La comparsa di una tematizzazione esplicita dell'allegoria, non di rado, sembra procedere di pari passo con il crescente peso assunto dall'aspetto metaletterario del prodotto artistico, coniugandosi dunque con la tendenza, da parte dell'autore, a inserire nell'opera un pervasivo autocommento, una continua riflessione interna sul farsi del testo e sui suoi molteplici sensi[5]. In associazione

narrative (cap. 2) e la crisi del «personaggio» da esse tematizzata (cap. 3), per poi soffermarsi sulle tecniche del «montaggio» (cap. 4) e della «citazione» (cap. 5), concludendo infine con un esame del piano linguistico e retorico (cap. 6).

4 G. Manganelli, *Centuria*, Adelphi, Milano 2016 (1979), pp. 183-184. Il passo in questione è oggetto d'attenzione anche da parte di Muzzioli, in *L'allegoria*, cit., pp. 249-250.

5 Si vedano, al riguardo, le osservazioni condotte da W. Krysinski: «comprendere la trasformazione della letteratura verificatasi specialmente negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, richiede che si tenga conto della metadimensionalità dei testi letterari. Con il termine "me-

a una ben avvertibile disposizione metanarrativa dell'opera, che ragiona su sé stessa portando sulla pagina una chiara componente critica, la modalità dell'*allegoria tematizzata* scivola quindi in numerose occasioni verso la forma dell'*allegoria metanarrativa o metaletteraria*. La scrittura medita sui propri meccanismi, trovando nell'allegoria il *medium* adatto per esprimere la riflessione sulle finalità dell'atto artistico e sugli strumenti di volta in volta impiegati per raggiungerle. Un'esemplificazione del sommarsi e del combinarsi di queste due modalità di allegorismo narrativo ci è offerta nuovamente da Giorgio Manganelli, il quale, nel più tardo *Encomio del tiranno,* sfrutta abilmente le potenzialità dello strumento allegorico per portare avanti un affascinante discorso sulla letteratura e sulla natura dell'affabulazione, della capacità di generare e narrare delle «storie». Altre manifestazioni testuali di particolare interesse, che consentono di verificare la presenza e le potenzialità di un'allegoria tematizzata e/o metaletteraria, possono essere tratte dal *corpus* narrativo di Roberto Di Marco, esponente principale della scuola di Palermo, autore che s'impone alla nostra attenzione anche per l'importanza dell'ampia produzione critica e saggistica che corre parallela alle prove creative.

Per restare ancora alle forme più evidenti dell'affermarsi dell'allegoria all'interno di un'opera narrativa, un'ulteriore possibilità è offerta dall'*allegorismo del personaggio*: molto diffusi, infatti, sono i casi in cui l'istanza allegorica è portata avanti e quasi incarnata dal personaggio protagonista dell'opera o da altre figure che ad esso si affiancano. Questa tipologia di allegorismo narrativo è ben rappresentata, ad esempio, dalla trilogia dei *Nostri antenati* di Italo Calvino: nei romanzi che la compongono, chiare e indubbie «allegorie che rimandano alla situazione storico-politica e alla condizione umana degli anni Cinquanta», il piano della significazione ulteriore risiede in grado maggiore proprio «nel personaggio protagonista, intorno al quale si tesse una trama che potrebbe essere ricondotta al romanzo storico (soprattutto nel *Barone rampante*) oppure al romanzo fantastico»[6]. Se il protagonista del *Visconte,* infatti, «riprende il manicheismo bene/male [...] trasferito all'interno del medesimo "io diviso"», il barone Co-

tadimensione" si intende che alcuni testi problematizzano la relazione tra il processo narrativo e la sua autoriflessione interna o la sua interpretazione dialogica esterna. Attraverso l'esame di queste relazioni, si coglie l'ampiezza delle loro modificazioni delle modalità formali, dell'enfasi discorsiva, delle finalità semantiche e dei giochi intertestuali» (W. Krysinski, *Borges, Calvino, Eco: filosofie della metanarrazione,* in Id., *Il romanzo e la modernità,* trad. di M. Manganelli, Armando, Roma 2003, p. 233). Sul debito rilievo da attribuire al carattere metaletterario del 'nuovo romanzo' pone l'accento anche lo studio di F. Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973),* Firenze University Press, Firenze 2013; esplicitamente focalizzato su tale aspetto è inoltre il volume di N. Turi, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979),* Società Editrice Fiorentina, Firenze 2007.

6 F. Muzzioli, *L'allegoria,* cit., p. 262. Sulla modalità di allegoria narrativa esemplificata dalla trilogia dei *Nostri Antenati,* si vedano anche le osservazioni di P.V. Mengaldo, *L'arco e le pietre,* in Id., *La tradizione del Novecento,* Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 430-451; sulla presenza di una spinta allegorica nella produzione calviniana e sulla sua progressiva evo-

simo Piovasco di Rondò «a sua volta riproduce, nel suo autoesilio sugli alberi, la necessità del giusto "distanziamento" straniante da parte dell'intellettuale»; il cavaliere Agilulfo, infine, «con la sua esistenza unicamente burocratica, fa polarità con lo scudiero dall'esistenza puramente materiale, l'astrazione rigida contro la materia bruta»[7]. La valenza allegorica del personaggio centrale intorno al quale si articola la narrazione è in questi casi piuttosto scoperta, esprimendosi attraverso un sistema di opposizioni di agevole comprensione e decifrazione da parte del lettore. Un funzionamento in parte analogo sembra guidare la scelta dei protagonisti de *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi: come si vedrà con maggior attenzione nell'analisi dedicata a tale romanzo, il tragicomico quartetto composto dalla scimmia Epistola, dall'oca Pan Calcule, dall'elefante Roboamo e dal nano Mamerte risponde a un chiaro schematismo ideologico, a tratti anche eccessivamente didascalico, che assegna a ciascuna figura il compito di rappresentare un determinato grado di sottomissione al potere e alla logica umana. L'attribuzione di un valore allegorico ai personaggi del romanzo traspare in modo piuttosto evidente già dalla descrizione delle loro caratteristiche fisiche, nonché dai nomi stessi con cui l'autore li designa – veri e propri 'nomina loquentia' –; ciò indirizza e quasi obbliga a una lettura del testo rigidamente impostata in direzione allegorica. Significativa, d'altra parte, risulta la decisione di affidare il ruolo di protagonisti a dei 'figuranti animali'; il legame col modello della favola esopica riveste in questo caso un'importanza cruciale, rappresentando la filigrana del romanzo di Volponi e venendo abilmente *piegato* dall'autore al fine di esprimere la contrapposizione tra il paradigma dell'animalità e quello dell'agire umano, tra natura e civiltà. Gli esempi finora riportati mostrano, in relazione al piano dei personaggi dell'opera, delle tipologie di significazione indiretta ancora piuttosto convenzionali e ancorate a un funzionamento 'classico' dell'allegoria, che non si discostano molto, in verità, dal piano ristretto della mera personificazione. Tuttavia, all'interno del panorama della 'letteratura di ricerca' s'incontrano anche delle declinazioni dell''allegorismo del personaggio' dotate di un grado di complessità e modernità ben più rilevante. In numerosi testi di area sperimentale e avanguardista, infatti, si assiste a una sintomatica trasformazione del 'personaggio uomo' in una figura deformata, «*altra* e alterata»[8], portatrice di una visione altrettanto disumanizzata e innaturale della realtà cui apparten-

luzione, invece, si sofferma S. Pautasso nel bel saggio *Favola, allegoria e utopia nell'opera di Italo Calvino*, «Nuovi argomenti», 33-34, 1973, pp. 67-91.

7 F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 137. Sulla base di simili riscontri, Muzzioli invita ad «aprire una ricerca» più meditata, per l'appunto, «sull'allegorismo del personaggio e in particolare del personaggio protagonista» (ivi, p. 138).

8 M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 109. Come si è detto in precedenza, Borelli dedica un apposito capitolo del suo studio sugli antiromanzi degli anni Sessanta a un'attenta esplorazione dell'evoluzione del personaggio. Lo studioso antepone all'esame dei romanzi veri e propri un quadro teorico introduttivo, in cui si riallaccia, giustamente, all'imprescindibile analisi di Giacomo Debenedetti sul 'personaggio-uomo' (G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in Id., *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Mondadori, Milano 1999; e si veda, chiaramente, Id., *Il personaggio-uomo*, Garzanti, Milano 1998).

gono. Come osservato acutamente da Massimiliano Borelli, le scritture sperimentali rappresentano in molti casi «un personaggio espropriato da sé, privato della signoria della propria integra interiorità»[9]; focalizzandosi su una serie di antiromanzi in cui tale aspetto appare particolarmente accentuato – nello specifico, *Capriccio italiano* di Sanguineti, *Salto mortale* di Malerba, *La figlia prodiga* di Alice Ceresa, *L'oblò* di Adriano Spatola, *Hilarotragoedia* di Manganelli e *Partita* di Antonio Porta –, lo studioso può trarre una più generale riflessione sulla condizione di fondamentale allegoricità espressa dal personaggio protagonista:

> Nei nostri testi il personaggio è come immerso in una soluzione alterante, da cui traspare nella sua composizione allegorica, irrigidita, sbalzata dalla "naturalità", prossima a quella inquietante del rebus Odradek di mano kafkiana [...]. Il suo destino è proprio quello di restituire l'immagine di un essere umano, quello contemporaneo, ripreso in uno «stato di allegoria», per usare parole di Bachtin, non più rappresentabile in modo immediato bensì soltanto per procedimenti complicanti.[10]

Secondo un procedimento allegorico fortemente connotato in senso moderno, il personaggio svolge dunque la funzione di «elemento angolare della scrittura narrativa»[11]: la rappresentazione alterata che l'autore offre della 'persona' sul piano della finzione letteraria, di fatto, è da mettere in relazione con gli squilibri e l'instabilità patologica della realtà contemporanea. Il mutamento di paradigma che, con l'avvento della società dei consumi e della modernità radicale, investe pienamente la sfera sociale, culturale ed economica, non può che riflettersi sulla *percezione* che gli autori, in quanto individui, elaborano del mondo circostante. La nevrosi che destabilizza la realtà esterna travolge inevitabilmente lo statuto del personaggio letterario, sovente raffigurato come affetto da una visionaria schizofrenia, scisso in una molteplicità d'istanze allotrie e conflittuali. Appare opportuno riprendere, a tal riguardo, l'acuta definizione proposta da Maria Corti, secondo cui il personaggio narrativo costituisce «il portatore vivente della deformazione, il congegno deformante», la «specola»[12] privilegiata attraverso cui il narratore può offrire una lucida rappresentazione delle contraddizioni del reale. Attraverso un rovesciamento paradossale, il «delirio paranoico» che affligge numerosi protagonisti dei romanzi del secondo Novecento perviene

[9] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 111.

[10] *Ibidem.*

[11] Ivi, p. 112.

[12] M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978, p. 136. La studiosa utilizza, come base per la propria analisi sul punto di vista deformante del personaggio, opere di Paolo Volponi (*La macchina mondiale*, 1965), Luigi Malerba (*Il serpente*, 1966 e *Salto mortale*, 1968), e Carlo Villa (*Deposito celeste*, 1967). All'interno di questo piccolo corpus, Maria Corti individua la «costante» della «nevrosi visionaria»: «in prospettiva semiotica allora questi testi, così diversi fra loro, presentano a livello di forma del contenuto una costante che è strutturale e innumerevoli varianti che pertengono alle singole attuazioni artistiche» (ivi, p. 136).

quindi a «strumento di indagine conoscitiva che consente la messa in evidenza delle aporie del sistema socio-economico [...] e del disagio esistenziale a esso collegato»[13]. Come nota nuovamente Maria Corti, pertanto, lo scrittore si serve del profilo alterato del personaggio e della sua visione del reale «per attuare il processo artistico dello straniamento»[14].

In tal modo, la figura umana – o per meglio dire «umanoide» – diviene, nelle sue bizzarre anomalie e nella sua interna disgregazione, «il principio costruttivo dei romanzi stessi»[15]. Si realizza qui, in maniera particolarmente evidente, un sottile collegamento e una reciproca interdipendenza tra i piani del 'contenuto' e dell''espressione'[16], in quanto l'innovativa costruzione del personaggio fittizio diventa quanto mai «decisiva per la conformazione stessa del racconto», installandosi «dentro il corpo linguistico del romanzo» e costituendone «uno dei principali dispositivi strutturali, il più efficace agente dell'alterazione allegorica della narrazione»[17]. Una simile compenetrazione tra i due livelli, tematico e formale, è realizzata con particolare efficacia da Luigi Malerba nel suo *Salto Mortale*, opera in cui l'esorbitante e inesausta proliferazione del protagonista, tale «Giuseppe detto Giuseppe», assurge a «simbolo della sostanziale [...] plurivalenza del reale»[18] e della molteplicità insita in ogni unità. Lo stesso 'nome proprio' del personaggio principale, infatti, cessa di essere tale: attraverso un procedimento che esprime l'interna dissociazione dell''io', tutti i personaggi maschili che s'incontrano nelle pagine del romanzo si chiamano 'Giuseppe', conducendo così, attraverso un'estrema tendenza all'espansione di sé, alla perdita dell'identità individuale. Su questo testo torneremo a soffermarci, con maggior spazio, nel capitolo dedicato alla produzione malerbiana; tuttavia, ciò che qui preme sottolineare è il modo in cui la costruzione alterata del personaggio incide sul piano della diegesi e della composizione testuale: poiché il protagonista collima con la voce narrante, quest'ultima è infatti sottoposta al medesimo processo di rifrazione e sdoppiamento che travolge l''io' del romanzo. Malerba crea, in tal modo, una narrazione destabilizzante, che si sviluppa «su piani schizofrenicamente paralleli e intrecciati»[19], in cui lo stato patologico di nevrosi trapassa dal piano dei personaggi a quello dell'istanza narrante e delle distorsioni linguistiche che complicano il dettato testuale.

[13] T. Spignoli, *Tra Freud e Leopardi: modelli intertestuali nell'opera di Italo Svevo e Paolo Volponi*, in G. Stellardi, E. Tandello Cooper (a cura di), *Italo Svevo and His Legacy for the Third Millennium*, Leicester, Troubador, 2014, p. 130.

[14] M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 136.

[15] *Ibidem*.

[16] Cfr. ivi, p. 137: «Vi è un chiaro isomorfismo tra l'operazione deformante a livello di forme del contenuto e di forme dell'espressione». Per offrire delle esemplificazioni di tale rapporto, la studiosa si sofferma in particolare su *Salto mortale* di Luigi Malerba.

[17] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 126.

[18] M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 136.

[19] S. Cirillo, *Il vortice di «Salto mortale»*, in *La narrativa di Luigi Malerba*, numero monografico de «L'illuminista», 17-18, 4, 2006, p. 163.

Altrettanto indicativo, per il discorso che si sta conducendo, appare inoltre il trattamento che lo statuto del soggetto subisce all'interno della produzione di Sanguineti[20]. Soffermandosi su *Capriccio italiano*, Massimiliano Borelli rileva giustamente come la rappresentazione dell'umano si esprima frequentemente nella forma «degradata» di una «bassa e guasta corporalità, nella materialità, contaminata e scomposta, dell'essere»[21]. È proprio il corpo, in questo caso, a divenire «la scena di un consapevole smantellamento dell'unitarietà [...] dell'io», ponendosi come lo spazio entro cui poter esporre la costitutiva frammentarietà e storicità dell'individuo: «Nel suo [della narrativa sanguinetiana] orizzonte, dire personaggio equivale a dire "persona", ovvero maschera, travestimento e funzione sociale, e, ancora [...], è come dire corpo: luogo concreto di manifestazione, materia dove si deposita e rapprende, in allegoria, [...] un'esperienza collettiva di natura storico-culturale»[22]. L'interessante lettura del primo romanzo sanguinetiano proposta da Borelli mostra i legami esistenti tra il modo di costruzione dei personaggi adottato da Sanguineti e l'influenza esercitata su di esso non solo dalle «parallele esperienze delle arti figurative, in particolare dall'immaginario "nucleare"», ma anche dal campo della «psicosomatica di Georg Groddeck»[23]. Attraverso una rappresentazione dell'individuo costantemente giocata sul piano figurativo – quasi plastica e tangibile, potremmo dire – Sanguineti conduce un «lavoro di esternazione dell'interiorità», di «messa in primo piano delle pulsioni del corpo quale via maestra di una rappresentazione alternativa dell'esperienza umana»[24]. Il corpo, dunque, può essere letto come «il luogo dove si deposita, in leggibile traccia», la nevrosi dell'uomo contemporaneo: la dimensione concreta dei personaggi sanguinetiani «si configura allora come lo schermo epidermico, insieme di proiezioni della dimensione storica, delle tensioni, delle rimozioni e delle angosce che assediano l'inconscio»[25] (non solo quello individuale, ma anche quello collettivo). Da questa stretta correlazione tra la corporalità del personaggio e il campo di tensioni personali e sociali – per cui il corpo è anche «corpo storico» – derivano le innaturali pose assunte dalle figure e dalle 'sagome' che popolano i romanzi sanguinetiani, frequentemente ritratte in «uno stato di prostrazione» e di «frattura»[26], internamente spezzate e lacerate. Anche nel successivo *Giuoco dell'Oca* il personaggio sarà ridotto a un «corpo disumanizzato», steso orizzontalmente all'interno di una bara e privato del linguaggio verbale, spesso raffigurato in una «compagine sfasciata»[27].

[20] Cfr. M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 113: «la narrativa sanguinetiana offre un vasto campionario di un'umanità in stato di grottesca ebollizione, di smembramento e ricomposizione».

[21] Ivi, p. 112.

[22] *Ibidem.*

[23] Ivi, pp. 117-118.

[24] Ivi, pp. 116-117.

[25] Ivi, p. 119.

[26] *Ibidem.*

[27] Ivi, p. 220.

Nel romanzo del '67, inoltre, il soggetto andrà incontro a un inedito processo di moltiplicazione e sdoppiamento, assumendo una conformazione plurale e internamente scissa – come si avrà modo di esaminare, con il debito spazio, nel capitolo esplicitamente riservato all'esame del *Giuoco dell'Oca*.

La narrativa sanguinetiana, dunque, attesta un costitutivo stato di precarietà del personaggio-uomo; una simile condizione di «instabilità» si esprime a livello propriamente «fisiologico» ne *L'oblò* di Adriano Spatola, in cui il protagonista si riduce a mera «larva senza consistenza», «grumo»[28] privo di una conformazione fissa, che trapassa repentinamente da una condizione all'altra, in una spirale metamorfica che riflette l'instancabile e irrequieta ricerca di nuove combinazioni della materia stessa. Nel testo di Spatola, pertanto, la corrispondenza tra il piano del contenuto e quello dell'espressione risulta quanto mai evidente: le continue mutazioni dei personaggi sono infatti «esemplari dell'intero procedimento commutativo che domina il romanzo, poiché la loro instabilità fisiologica riproduce [...] l'altrettanto pervasiva discontinuità diegetica»[29]. La mescolanza di stati e forme eterogenee che permea il romanzo, compresa anche la mutevolezza sessuale del protagonista, conduce di necessità «all'abolizione delle determinazioni individualizzanti»[30]. *L'oblò* ci offre, dunque, una conclusiva esemplificazione del procedimento allegorico relativo alla costruzione del personaggio, portato in questo caso ai suoi massimi estremi, fino all'annullamento totale del concetto di un'identità univoca e stabilmente definita.

Veicolate dalle peculiari caratteristiche con cui il protagonista o gli altri personaggi si presentano sulla scena testuale, si sviluppano, dunque, una vicenda e una situazione narrativa fortemente allegoriche. Ci si avvicina, a ben vedere, a quella modalità di relazione tra allegoria e testo in prosa sopra indicata, sulla base della proposta formulata da José Saramago, con la definizione di *allegoria situazionale* o *allegoria di situazione*. Si è già visto, se pur brevemente, come per lo scrittore portoghese il sovrasenso allegorico costituisca l'elemento principale, il nucleo profondo da cui deriva l'ideazione stessa dell'opera e su cui si sostiene la sua intera impalcatura. La costruzione testuale, infatti, non si basa tanto sull'intreccio romanzesco: il flusso degli eventi è assai scarno, le vicende essenziali e concepite intorno a un'idea centrale, che costituisce il perno dell'universo fittizio messo in atto dall'autore. Molti dei testi di Saramago, soprattutto tra quelli che si collocano nella seconda metà della sua produzione, sembrano vivere «di idee forti, che poi si dispiegano, senza per questo aver bisogno di particolari peripezie o momenti di *suspense*»; e sono queste «idee forti»[31], come dichiarato

[28] Ivi, p. 137.

[29] *Ibidem*.

[30] L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 198.

[31] M. Rizzante, *Nomi. Dialogo con José Saramago*, cit. Si veda, più distesamente, la dichiarazione di Saramago: «Mi accontento del fatto che l'idea principale del mio romanzo sia, per utilizzare la sua espressione, "fortemente romanzesca". Spero che sia così "romanzesca" da ridurre, se non sopprimere, i sottoprodotti "romanzeschi" del tema portante del romanzo.

dallo stesso scrittore, a contenere in sé stesse e a farsi portatrici del fondamentale valore allegorico dell'opera. L'autore, dunque, concepisce e applica la nozione di allegoria non alla stregua di una puntuale e isolata figura retorica, quanto piuttosto come una fondamentale *disposizione* del testo in prosa e sua indispensabile chiave interpretativa. Nell'ottica delineata da Saramago, l'allegoria situazionale viene quindi a coincidere non con un singolo e circoscritto aspetto dell'opera, ma con la «situazione», appunto, dalla quale si origina ed entro cui si colloca l'intera costruzione narrativa. Così intesa, l'allegoria si estende fino a comprendere una serie di elementi e aspetti della rappresentazione che concorrono, nel loro insieme, a formare un'opera il cui senso esula necessariamente dal primo e più immediato livello di comprensione. La presenza dell'allegoria 'situazionale' garantisce pertanto all'opera una maggiore apertura e complessità di significato, inducendo i lettori a cercare il senso profondo della vicenda narrata in un collegamento con il mondo esterno; piuttosto che «mascherare» i dati e le problematiche concrete della società circostante, gli elementi dell''allegoria di situazione' si pongono infatti come un «riflesso» potenziato della realtà, rispondendo all'obiettivo di «sottolinearla» e «renderla ancora più manifesta e chiara»[32]. Una simile modalità di allegorismo, pur agendo principalmente sull'ideazione dell'universo fittizio e dunque sul piano del contenuto, incide tuttavia su molteplici aspetti dell''insieme-testo', concordi nel delineare i contorni di uno scenario fortemente allegorico – quali, ad esempio, il minor peso attribuito all'asse narrativo, la rarefazione e l'indefinitezza degli scenari spaziali e temporali, l'assenza dei nomi propri dei personaggi.

Particolarmente significativo, inoltre, appare l'allineamento dell'allegoria 'situazionale' con il genere distopico: nelle scritture che tratteggiano un'utopia al negativo, immaginando mondi prossimi alla catastrofe o post-apocalittici, gli scenari e i personaggi descritti si connotano, con sorprendente frequenza, di una valenza allegorica. Nella sezione di analisi testuale, infatti, si è scelto di portare come esempio di ricorso a un'allegoria 'situazionale' un testo quale *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli, opera che s'inserisce nel filone delle distopie letterarie già a partire dal suo stesso titolo, che allude all'improvvisa e inspiegabile – e di fatto inspiegata – scomparsa dell'intero genere umano dalla superficie terrestre, fatta eccezione per il protagonista e narratore della storia. Il testo morselliano, inoltre, si presta a un interessante confronto con alcuni aspetti del già menzionato *Cecità* di José Saramago. Numerosi, d'altra parte, potrebbero essere i testi narrativi, appartenenti non solo all'ambito italiano ma tratti anche da altri contesti nazionali, portati a conferma e riprova di un simile nesso; basti pensare, ad esempio, alla produzione di James Graham Ballard, *in primis* a un'opera quale *Il condominio*. L'importanza del legame tra la funzione utopia/distopia e la funzio-

Mi auguro sempre che il lettore non perda di vista i pilastri che sostengono l'edificio, l'architrave che unisce quel che sta sopra a quel che si trova sotto».

32 M. Infante, *Conversazione con il Premio Nobel Josè Saramago*, cit., p. 43.

ne allegorica dell'opera letteraria emergerà, con interessanti spunti interpretativi, nelle schede di lettura proposte nella *Parte terza* del volume.

2. Piano dell'espressione

Spostando invece la nostra attenzione verso il piano delle 'forme' – secondo l'accezione di questo termine ampiamente illustrata nel corso del precedente capitolo – e della significazione mediata dalle strutture testuali, è possibile, parimenti, individuare diverse tecniche narrative e specifici principi compositivi che si fanno portatori dell'istanza allegorica dell'opera letteraria. Si evidenziano, in tal modo, delle modalità di allegoria in prosa meno scoperte e meno convenzionali, osservando contestualmente quali caratteristiche strutturali rendano un'opera maggiormente propensa ad essere modellata dal filtro allegorico: come si vedrà, racconti teoretici che incorporano la tecnica del montaggio, o romanzi dall'impianto intimamente dialettico, prossimi al territorio del saggio, mostrano frequentemente di ospitare con estrema naturalezza e disponibilità l'allegoria nelle loro maglie, chiamando in causa una taciuta e interessante interdipendenza tra la comparsa del modo allegorico e ben determinabili aspetti relativi alla 'forma' dell'opera.

Il testo narrativo allegorico, come si è avuto modo di rilevare nel paragrafo dedicato alla neoavanguardia degli anni Sessanta, tende per propria natura a costituirsi come intimamente contraddittorio e internamente disorganico. È importante tenere presente, a tal riguardo, la nozione di allegoria «irrigidita» presente all'interno della teorizzazione di Walter Benjamin: «Ciò che è colpito dall'intenzione allegorica viene estrapolato dai nessi della vita: viene distrutto e conservato allo stesso tempo. L'allegoria resta fedele alle macerie. E dà l'immagine dell'inquietudine irrigidita»[33].

Quella allegorica, secondo il critico berlinese, si pone dunque come «una dialettica della rappresentazione, in cui i poli contrastanti si presentano insieme e non possono essere risolti»[34]. Egli parla, di conseguenza, di una «dialettica in stato di stallo»[35]: ai principi estetici dell'unità e della ricomposizione organica convenzionalmente associati al concetto di simbolo, Benjamin oppone l'assenza e l'impossibilità di qualsiasi ricongiungimento armonico. All'estetica simbolista l'allegoria risponde dunque con quella che, insieme a Francesco Muzzioli, possiamo indicare come una «dialettica di estremi»[36]: gli opposti convivono all'interno dell'opera in prosa, senza riconciliazione alcuna, escludendo il momento della sintesi. L'attuazione di una simile poetica configura il testo stesso

[33] W. Benjamin, *Parco centrale,* in E. Ganni (a cura di), trad. di R. Solmi, *Opere complete,* vol. VII, *Scritti 1938-1940,* Einaudi, Torino 2006, p. 187 (la prima pubblicazione, se pur parziale, dello *Zentralpark* è in W. Benjamin, *Schriften,* Bd. I, hrsg. von T.W. Adorno, G. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 655-690).

[34] F. Muzzioli, *Le strategie del testo,* cit., p. 137.

[35] *Ibidem.*

[36] Ivi, p. 135.

come un campo di tensioni e di forze contraddittorie non risolvibili: la 'dialettica degli estremi' comporta una 'suddivisione' dell'opera in parti eterogenee, in quadri staccati, facendole così acquisire maggiore «complessità, dinamicità e vitalità di forme»[37]. Le contraddizioni permangono sulla pagina letteraria: invece di «fonderle surrettiziamente o di nasconderne la "fattura" dietro gli effetti suggestivi, l'allegoria ostenta la composizione eterogenea delle sue parti e la "espone"»[38], commenta di seguito Muzzioli, riproponendo la contrapposizione tra 'valore cultuale', proprio del modo simbolico, e 'valore espositivo' rilanciato, invece, dal modo allegorico.

«Trasferendosi in un testo lineare», pertanto, «la dialettica dell'allegoria sarà non di meno irrisolta; consisterà sempre di estremi e vivrà del rovesciamento di un estremo nell'altro», generando un testo «discontinuo», «marcato da interruzioni» e «sproporzionato»: «La dialettica degli estremi [...] è tale da mandare all'aria la misura e la compatibilità delle parti. All'armonia si sostituisce la dissonanza. La dinamicità è quella di ritmo desultorio, "il ritmo intermittente di un costante indugiare, di un repentino rovesciamento e di un rinnovato irrigidirsi"»[39].

Le singole parti che compongono la struttura dell'opera narrativa «sono forzate a congiungersi dall'intenzione allegorica al di là della norma e del normale», portando gli elementi del testo a «collidere e urtarsi»[40] reciprocamente. La disorganicità che contraddistingue l'opera in prosa allegorica, come si è già avuto modo di vedere, fa sì che essa si costituisca come un insieme staccato di frammenti, e che «il suo significato», parimenti, lavori «percorrendo i rapporti di una costellazione»[41].

Queste e altre considerazioni sulla natura dell'allegoria espresse nel corso del presente studio portano a riconoscere in maniera privilegiata la presenza del meccanismo allegorico in una particolare tipologia di opere in prosa, caratterizzate, appunto, da uno sviluppo parcellizzato e frammentario. Ci si riferisce, più esattamente, a quelle opere la cui compagine interna si articola per 'quadri successivi', attraverso il susseguirsi e combinarsi di brevi 'capitoletti' o 'sequenze' prosastiche, talvolta coincidenti anche con la misura di una sola pagina, spesso privi di titolazione e indicati semplicemente tramite numerazione araba o romana. Di «sequenze narrative», per portare un primo e significativo esempio di tale cifra strutturale, parla esplicitamente Giorgio Manganelli in merito alla composizione del suo *Centuria*, testo concepito come «cento piccoli romanzi-fiume». Ponendosi in aperta e dichiarata polemica con le prerogative del genere roman-

[37] *Ibidem.* «In un "quadro"», commenta di seguito Muzzioli, «gli opposti sono compresenti e si crea tra di loro una tensione tanto più forte quanto meno è conciliabile nel quadro stesso».

[38] *Ibidem.*

[39] Ivi, p. 137. La citazione è a sua volta tratta da W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, in E. Ganni (a cura di), trad. di F. Cuniberto, *Opere complete*, vol. II, *Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001, p. 232.

[40] F. Muzzioli, *Le strategie del testo*, cit., p. 137.

[41] *Ibidem.*

zesco, l'opera di Manganelli si snoda attraverso delle rapide e concise 'istantanee' che, nelle intenzioni dell'autore, non dovevano superare «la misura del foglio»[42].

Alla struttura tradizionale del romanzo, in cui i fatti si avvicendano secondo una continua catena di causa-effetto, si sostituisce pertanto un ordito narrativo spezzato e franto, internamente scisso in una molteplicità di segmenti testuali, «sconnessi frantumi»[43] che testimoniano la crisi del paradigma mimetico di rappresentazione del reale. La trama stessa, il *plot* che convenzionalmente raccorda e tiene insieme l'organismo testuale, è sottoposto a un processo di destrutturazione e scomposizione quasi 'anatomica'; ridotta a una congerie di 'tessere' e lacerti, la 'storia' è ormai impossibile da ricostruire in maniera univoca e lineare. Promuovendo un'innovativa modalità di composizione e di fruizione dell'opera artistica, il testo si configura come «una dinamica di parti staccate», rispondendo, in ciò, alla natura 'relazionale' propria del linguaggio allegorico[44].

Tale andamento 'per frammenti' rappresenta un elemento caratteristico delle scritture sperimentali e neoavanguardiste del secondo Novecento italiano, al punto da imporsi come una specifica *tendenza* narrativa, debitamente evidenziata dalla critica. Nella sua analisi dell'eterogeneo *corpus* degli antiromanzi degli anni Sessanta e Settanta, ad esempio, Muzzioli individua tre «linee» principali: accanto all'area di una «narrativa dello sguardo e della percezione» e a quella dell'«iperromanzo della parodia e del *pastiche*», il critico isola per l'appunto la tendenza al «romanzo per frammenti e della associazione narrativa»[45]. Sotto quest'ultima categoria egli riunisce un consistente gruppo di autori – da Sanguineti a Porta e Balestrini, includendo anche la 'scuola di Palermo' e l'ala parasurrealista di Spatola e Celli, nonché le parallele esperienze di Massimo Ferretti e Francesco Leonetti –, le cui prove narrative, pur nella diversità delle singole realizzazioni, condividono un'affine articolazione interna per unità prosastiche, narrativamente autosufficienti e concluse nel breve respiro che le contraddistingue. All'interno di questi «blocchetti di scrittura di ampiezza raramente superiore alla pagina», indicati anche con il termine «lasse» – che ne evidenzia la ridotta estensione e la complementare densità semantica –, gli elementi tipici della narrazione (personaggi, eventi e coordinate spazio-temporali) «possono rimanere allo stato embrionale e non sono vincolati dalla coerenza della mimesi»; a unire i frammenti, osserva Muzzioli, «è piuttosto una facoltà associativa

[42] S. Giovanardi, *Cento brevi romanzi*, intervista a Giorgio Manganelli, «Avanti!», 8 aprile 1979, ora in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di R. Deidier, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 48, p. 58.

[43] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 166.

[44] Il procedimento allegorico, infatti, non si limita infatti a operare sulla singola parola, ma agisce piuttosto su una frase, su una serie di elementi sintattici; per poterli collegare e porre in rapporto l'uno con l'altro, ha preliminarmente necessità di distinguerli analiticamente (cfr. F. Muzzioli, *L'allegoria,* cit., p. 45).

[45] F. Muzzioli, *Forma e deformazione nelle tendenze narrative della nuova avanguardia*, in Id., *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, cit., pp. 189-190.

e un meccanismo di collegamenti immaginativi impliciti»[46]. La logica propriamente narrativa, pertanto, è scalzata e sostituita da una facoltà che procede per associazioni, spostamenti tra segmenti contigui e accumulazioni. Si tratta di un mutamento assai significativo, che incide tanto sul piano della composizione testuale, quanto su quello della ricezione dell'opera. Esemplare risulta, a tal proposito, un testo quale *Partita* di Antonio Porta, acutamente descritto da Luigi Weber come una narrazione priva di punti fermi, che si snoda seguendo «una sintassi non conclusiva quanto *additiva*, priva di centro e di reggente»[47].

A fronte delle considerazioni sin qui condotte, emerge dunque un interessante legame tra la presenza di un'istanza allegorica che guida la composizione dell'opera e la cifra strutturale di un andamento 'per quadri' o per 'frammenti successivi'. Nei testi variamente definiti come 'romanzi per stazioni' o 'romanzi teoretici' – sfruttando l'accezione meno invalsa del termine 'teoria' –, l'allegoria sembra allora trovare la sede più consona al suo dipanarsi:

> Uno dei modi classici di disporsi delle allegorie è quello di susseguirsi in una "teoria": tale sviluppo lineare è molto diverso da quello propriamente narrativo. Mentre lo sviluppo narrativo è processuale, quello allegorico è parcellizzato: le allegorie subentrano una dopo l'altra. Da questo punto di vista potremmo dire che il racconto che si addice all'allegoria è un "racconto per stazioni".[48]

L'allegoria si configura, pertanto, come «una forma frammentaria che si addice a un mondo "in pezzi", che ha perduto la certezza della propria totalità»[49]. La natura intimamente discontinua della logica allegorica, come si è già avuto modo di sottolineare, è ciò che la rende profondamente moderna; trovando attuazione nei 'racconti teoretici', essa riesce a esprimere, attraverso il piano delle forme testuali, la coscienza della crisi.

Risulta necessario, in queste pagine, focalizzare inoltre la nostra attenzione su quel principio compositivo che presiede alla creazione di una forma espressiva disorganica e disarticolata, in aperta rottura con le modalità rappresentative convenzionali. Ci si riferisce, chiaramente, all'operazione-chiave del *montaggio*, indicata dallo stesso Walter Benjamin come «principio stilistico» in grado di «scardinare il romanzo [...] sia nella struttura che nello stile»[50]. Non a caso, questa tecnica trova un terreno particolarmente fertile nella narrativa d'avanguardia e nello sperimentalismo del secondo Novecento italiano. Pur non essendo prerogativa esclusiva del ventesimo secolo, è tuttavia proprio in questa fase che il montaggio ha conosciuto un uso maggiormente diffuso e soprattutto maggiormente consapevole, «fino a diventare un pregnante "stemma" dell'espressione

[46] Ivi, p. 190.

[47] L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 224.

[48] F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 138.

[49] Ivi, pp. 74-75.

[50] W. Benjamin, *La crisi del romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin*, in A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, trad. di A. Voltolina, Rizzoli, Milano 1998 (1930), p. 5.

artistica novecentesca, e, più in generale, delle modalità del conoscere e del sentire tipiche e proprie del secolo»[51]. La rinnovata centralità assunta dalla tecnica del montaggio in più campi del sapere ha infatti indotto Sanguineti a proporre, come definizione per il Novecento, quella di «secolo del montaggio»: «ogni struttura linguistica», argomenta lo studioso, «apparve, e appare, articolata, organizzandosi ideologicamente, in un sistema di correlazioni tra elementi nucleari, immagini e sequenze, parole e sintagmi, suoni e ritmi»[52].

La pratica del montaggio, come si accennava, rivestiva un ruolo di assoluta centralità già all'interno del pensiero di Walter Benjamin; il critico berlinese coglie pienamente le potenzialità insite nel rivoluzionario dispositivo proprio del mondo cinematografico[53], al punto tale da volerle traslare e applicare all'ambito della scrittura letteraria e della ricostruzione storica. Innalzato al rango di vero e proprio metodo conoscitivo, il principio del montaggio informa l'intera visione benjaminiana della storia come rottura del *continuum* temporale e come processo dialettico[54]. Ed informa, soprattutto, la costruzione del *Passagenwerk*: il senso profondo dell'operazione tentata da Benjamin attraverso quest'opera dal ritmo intermittente e desultorio si può cogliere solo nell'adozione del metodo del montaggio, come esplicitamente dichiarato dall'autore stesso: «Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli»[55].

Come illustrato da questo passaggio, la pratica del montaggio, trasferita da Benjamin al dominio letterario e assunta come metodo di scrittura, chiama necessariamente in causa il momento, ad essa complementare, della pratica *citazio-*

[51] M. Borelli, *Prose dal dissesto,* cit., p. 151; tale accresciuta consapevolezza del mezzo artistico, chiarisce Borelli, va chiaramente messa in relazione «con lo sviluppo della fotografia e poi dell'arte cinematografica, nonché con le esplosioni tecniche delle avanguardie storiche».

[52] E. Sanguineti, *Le linee della ricerca avanguardistica*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001, p. 203. La riflessione critica di Sanguineti sull'importanza e sulla diffusione del montaggio va naturalmente di pari passo con l'uso che lo stesso autore, nel corso della propria produzione creativa, compie di questa tecnica; tale procedimento, insieme a quelli, affini e in parte convergenti, della 'citazione' e del '*collage*', verrà osservato più da vicino in occasione dell'analisi de *Il Giuoco dell'Oca*, al fine di chiarire il valore e la funzione allegorici dell'operazione realizzata da Sanguineti.

[53] Si rimanda al testo fondamentale di S.M. Ejzenstejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2004.

[54] Si veda, al riguardo, il recente saggio di Elena Girelli, *Ricostruire tramite la manipolazione: il montaggio tra immagine dialettica e détournement*, «Rivoluzioni Molecolari», 5, 2019, che sviluppa un interesse confronto sull'utilizzo della pratica citazionale e della tecnica del montaggio in Walter Benjamin e Guy Debord. Si rimanda inoltre, almeno, al saggio di T. Peterson, *La storia come montaggio in Benjamin*, in W. Benjamin, *Walter Benjamin. Testi e commenti*, a cura di G. Bonola, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 155-171.

[55] W. Benjamin, *Opere complete*, vol. IX, *I «passages» di Parigi*, a cura E. Ganni, trad. di M. de Carolis, Einaudi, Torino 2000, p. 514; si tratta di un frammento degli *Appunti e materiali* preparatori al *Passagenwerk*.

nale: solo in seguito all'estrapolazione del frammento dal flusso del *continuum* storico, infatti, è possibile dotarlo di un significato ulteriore. I singoli lacerti, sottratti al proprio contesto d'origine, si rendono disponibili a un processo di risemantizzazione allegorica proprio grazie alla tecnica del montaggio, che, accostandoli in ardite e impensate 'costellazioni', rende possibile la comparsa di nuove interpretazioni. È l'operazione stessa del montaggio di frammenti isolati in sequenze inedite e inconsuete vicinanze a «mostrare» ed esibire l'emergere di significati dapprima imprevisti.

La disarticolazione che caratterizza numerosi testi prodotti nell'arco cronologico e negli ambiti da noi presi in esame, dunque, si serve del criterio compositivo del montaggio per tracciare, attraverso di esso, «una nuova realtà semiotica composta per fratture insanabili», discrasie e «scissioni del percorso»[56]. Come già osservato anche da Peter Bürger a proposito dell'arte d'avanguardia, l'operazione del montaggio di parti isolate è in grado di produrre «una nuova immagine densa di significati rappresi negli interstizi delle dislocazioni e delle divaricazioni discorsive»[57]. Risulta evidente, a questo punto, lo stretto parallelismo che s'instaura tra la pratica del montaggio e la logica allegorica: poiché quest'ultima lavora sugli scarti e sui lacerti, assemblandoli in nuove configurazioni senza mai risanare le fratture di tale processo, il montaggio non può che apparire come il linguaggio più adatto a esprimere l'«articolare infranto» dell'allegoria. La compenetrazione che si verifica, quasi spontaneamente, tra questi due ambiti è ben evidenziata da Massimiliano Borelli:

> L'allegoria non risana le ferite, poiché ai suoi occhi «l'esistenza sta sotto il segno della frantumazione e delle macerie [...]. Ed è qui che il montaggio si appropria dell'espressione allegorica, e viceversa: in una cosciente costruzione testuale che si avvale di un metodo di composizione fondato sulla parzialità, sulla frammentarietà, sulla disorganicità non redente in un universale reintegrante e conciliante.[58]

Il principio compositivo così descritto conduce, secondo il critico, «al montaggio di un'allegoria», che coincide con «l'insieme del romanzo» nel suo porsi come «costruzione antinarrativa»[59]. Il montaggio rappresenta, infatti, «lo strumento tecnico di espressione che più di tutti contesta la linearità, la consequenziale necessità [...] e la consolatoria integrità» non solo e non tanto del paradigma del romanzo tradizionale, quanto soprattutto «dell'esperienza umana, segmentata com'è in un labirinto di *choc*»[60].

Le osservazioni sin qui condotte giustificano, dunque, l'utilizzo della formula di 'montaggio allegorico'; espressione, questa, che indica chiaramente come il montaggio non svolga unicamente la funzione di tecnica volta a organizzare

[56] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 154.

[57] Ivi, pp. 154-155.

[58] Ivi, p. 155.

[59] Ivi, p. 156.

[60] *Ibidem*.

l'articolazione della materia testuale, ma rappresenti un principio conoscitivo e metodologico di più generale portata, connaturato a una visione del mondo marcatamente allegorica[61]. Sullo stretto legame esistente tra la pratica del montaggio letterario e una concezione del reale maturata «dal punto di vista della crisi» si è soffermato, con osservazioni molto acute, anche Romano Luperini, nel corso di alcune pagine dedicate nello specifico alla figura di Paolo Volponi e alla sua convinta adesione, da un certo momento in avanti, a una pratica poetica e narrativa allegorica. Pur riferendosi propriamente all'interesse maturato da Volponi nei confronti del «criterio compositivo» del montaggio – ricordando come l'autore tendesse a lavorare «su e per scene distinte e staccate», costruendo anche contemporaneamente più romanzi «che poi si sarebbe trovato a montare» secondo tale procedimento –, le considerazioni espresse in questo contesto da Romano Luperini possiedono tuttavia una valenza più ampia, e possono essere estese a indicare le potenzialità offerte dal metodo del «montaggio allegorico»:

> Sarebbe interessante cercare di risalire alla genesi, anche teorica, della tecnica del montaggio allegorico, alla quale Volponi dimostrò di affidare importanza centrale. [...] [Volponi] era soprattutto interessato alla questione della corretta definizione e del corretto uso della tecnica del *montaggio allegorico, che gli permetteva di rappresentare realisticamente il mondo, ma di rappresentarlo nei suoi brandelli, quindi come una totalità frantumata*. Che, in altri termini, gli permetteva, da un lato, di essere fedele al suo bisogno di realismo e di rappresentazione del mondo, e dall'altro lato, di restare tuttavia consapevole della crisi e dunque di riprodurre la realtà come un pulviscolo di frammenti. [...] Quindi Volponi era attento alla questione del montaggio allegorico per ragioni profonde, che avevano a che fare con la rappresentazione realistica del mondo fatta dal punto di vista della crisi, di una totalità frammentata.[62]

I rilievi critici avanzati in queste pagine, relativamente al legame che sussiste tra l'espressione allegorica e determinate caratteristiche strutturali tipiche

[61] In merito all'estensione del montaggio da mera tecnica di composizione del testo a strumento gnoseologico si vedano anche le riflessioni di M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 151-152. Il critico illustra infatti come la pratica del montaggio implichi «la facoltà di manovrare il reale con i suoi linguaggi», al fine di «trasmetterne un'immagine alterata, non naturalistica [...] ma tanto più eloquente, polisemica, stratificata nei suoi riverberi di senso immagazzinato. [...] Dal modo in cui il montaggio dispone il testo si riconosce così la postura ideologico-comunicativa da cui parla l'autore; e si ricostruisce il punto di vista interno all'opera, e l'intenzione rappresentativa».

[62] R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005, pp. 115, 117-118; il corsivo è mio. Il critico prosegue aggiungendo che l'organizzazione allegorica permetteva a Volponi «di comunicare un messaggio senza renderlo esplicito, e questo è molto importante. Volponi non è un autore che spiattella messaggi ideologici, non è un autore dottrinario, ma vuole far emergere le sue verità per l'appunto dal montaggio o, per usare un termine benjaminiano, dalla "costruzione"» (ivi, p. 118). Va specificato che Luperini, per descrivere il metodo compositivo di Volponi, intende la tecnica del «montaggio» in maniera più ampia rispetto alla sua accezione propria.

di numerosi romanzi della 'letteratura di ricerca', permettono di esaminare il funzionamento di simili opere sotto una prospettiva teorica particolarmente produttiva. La forma frammentaria e la disgregazione del corpo testuale risultano infatti degli elementi diffusi ed estremamente sintomatici del *corpus* antinarrativo del secondo Novecento italiano; il comune ricorso al principio del montaggio, in particolare, si pone come la «via maestra per una riformulazione attuale della narrativa»[63].

Si è fatto brevemente riferimento, poco sopra, al particolare andamento della prosa di *Partita;* merita tuttavia ritornare con maggior attenzione su questo testo, specialmente in relazione al suo anomalo processo compositivo, che emblematizza e quasi ripercorre quell'atto di 'smembramento' dell'organicità artistica poc'anzi illustrato. Nella nota alla riedizione del romanzo, è infatti lo stesso Porta a raccontare la genesi strutturale dell'opera: la prima stesura proponeva «un racconto "tutto filato", senza pause, mozza-fiato e quasi intollerabile per lo sforzo che richiedeva al lettore»; quella successiva, invece, «nacque dall'esigenza di fare esplodere questo involucro pesante, di lacerare la narrazione a tessuto senza fine, di farla naufragare per andare a raccogliere tutti i frammenti utilizzabili»[64]. L'originaria continuità del flusso narrativo, pertanto, è volontariamente sottoposta a un'interna «deflagrazione», che comporta la rottura di «ogni quieto e acquisito legame sintagmatico attraverso una serie di fratture verticali del discorso»[65]. Il procedimento che conduce all'aspetto definitivo dell'opera può dunque essere descritto, letteralmente, come un'«*incisione* del corpo testuale»[66], che segmenta la materia verbale iniziale in una scansione di scene ed episodi discontinui. A tal proposito, si veda la lucida descrizione della struttura del romanzo offerta da Borelli, che mette in luce la «deviazione continua e programmatica di ogni linearità narrativa» realizzata dall'operazione di Porta:

> L'aspetto macrostrutturale più lampante è proprio la stocastica frammentazione della storia in paragrafi di varia ampiezza, il rimescolamento delle situazioni in schegge situazionali, sicché ciascuno dei dodici capitoli che compongono il romanzo si trova in uno stato da puzzle impazzito, in cui i margini non collimano, rimangono inadempiuti, monchi, mancanti di una logica consequenziale.[67]

Il romanzo, nella sua veste finale, si presenta in uno stato di disarticolazione, suddiviso in sequenze narrative slegate le une dalle altre; anche a un esame del livello microtestuale, le proposizioni risultano incomplete (come già osservava Weber) e i periodi sono formati da «elementi sintattici troncati, acefali, incompleti, che risentono nella loro parzialità residuale dell'"acuta violenza" che li ha

[63] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 163.

[64] A. Porta, *Note dell'autore*, in Id., *Partita*, Garzanti, Milano 1978, p. 7.

[65] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 164.

[66] L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 225.

[67] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 84.

generati, sottraendoli alla continuità narrativa»[68]. Anche Sanguineti, nel più volte menzionato saggio sul *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, si sofferma sui principi che guidano la composizione di *Partita*, individuando «i due aspetti capitali della tecnica di Porta» proprio nella «frantumazione del narrato» e nell'irriducibile «ambiguità» di tali «frantumi»[69]. In un tessuto testuale continuamente interrotto, in cui i margini tra le diverse 'sequenze' non collimano e non si saldano, osserva inoltre Sanguineti, spetta al lettore «risolvere le lacune, colmare le ellissi e ristabilire i nessi occultati»[70].

Alla scomposizione analitica dell'organismo letterario si associa il momento complementare del montaggio; quest'ultimo, infatti, rappresenta il fondamentale «criterio formale di organizzazione dei materiali»[71] del romanzo di Antonio Porta. In *Partita,* l'incidenza di questo principio compositivo comporta persino «una dislocazione della diegesi, tale che il romanzo vede contorti i proprio elementi e passaggi»[72]. Nei dodici capitoli dell'opera, «lo spazio narrativo» è caratterizzato da uno «sconvolgimento totale del piano cronologico come di quello topologico»[73]; pur essendo riconoscibili i tratti basilari di un paesaggio veneto, non vi è modo di ricostruire una *fabula* coerente e lineare. Il testo si offre, piuttosto, come «un flusso di situazioni» e un «susseguirsi di microazioni»[74], dominato dalla legge dell'instabilità e della trasfigurazione. Tale principio investe, parimenti, la caratterizzazione dei sette personaggi del romanzo, immersi «all'interno di un metamorfismo biologico, in una condizione ibrida tra l'umano e il vegetale»[75], riflettendosi specialmente nella figura di Màstica; tutti, si legge nella quarta di copertina dell'edizione Garzanti del '78, «esprimono il bisogno di diventare qualcos'altro, di essere risucchiati da uno spazio sempre materiale e terrestre, palpabile e consumabile come nutrimento per un'esistenza nuova». Nei vari episodi del romanzo, di fatto, le delimitazioni tra i diversi individui scompaiono e si confondono, così che le azioni restano prive di un autore chiaramente identificabile. Dando vita a un organismo narrativo instabile e discontinuo, Porta «istituisce un suo metodo di possibile composizione alternativa»

68 Ivi, p. 164. Per un attento esame del piano sintattico dell'opera, si rimanda sempre a L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 224: «La sintassi risulta piegata contro le sue stesse regole, minando un altro fondamento della diegesi: la compiutezza dell'organismo proposizionale. In *Partita* spesso un "se" o un "mentre" iniziali sorreggono nel vuoto frasi molto estese, autocontestative, fitte di incisi divaganti, o di approssimazioni sempre più microscopiche a un concetto o una azione infine latitanti, sottratte».

69 E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia,* in Id., *Ideologia e linguaggio,* cit., p. 102.

70 *Ibidem*.

71 M. Manganelli, *Dalla poesia al romanzo*: *Partita*, «Avanguardia», 4, 12, 1999, p. 54.

72 M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 165.

73 *Ibidem*.

74 Ivi, p. 85.

75 N. Lorenzini, *Il romanzo sperimentale e il grado zero della scrittura*, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 303.

dell'opera artistica, che «non può prescindere dall'orizzonte deflagrato dell'esperienza umana contemporanea»[76]: come si è brevemente cercato di mostrare, infatti, i vari livelli testuali di *Partita* e la sua stessa genesi sono funzionali alla restituzione di un'immagine di realtà «piena di crepe», secondo la definizione che ne offre l'autore stesso. Terminata «l'età borghese» e, con essa, i precedenti paradigmi di rappresentabilità del reale, la nozione tradizionale di 'storia' e i consueti meccanismi di organizzazione testuale appaiono ormai inservibili:

> Non c'è perché non c'è stata una storia, l'inizio e la fine coincidendo, dunque si elidono, giustamente, è questo il caso tipico, non ci sono eccezioni, che sono poi apparenza, ricordati dell'inizio che è la fine, è un verso che ho sentito e mi pare ormai inutile, ora che ci penso, chiedermi se devo interpretarlo in senso positivo o negativo, immagino, dice Anna, cioè se la dialettica storica ha un senso, adesso che è finita l'età borghese, al di là della quale ci troviamo, con evidenza: non è per questo che le storie del romanzo sono finite?[77]

La tecnica compositiva «*a frames*»[78], che abbiamo osservato nell'opera di Porta, è dunque diretta conseguenza della dissociazione e delle fratture che attraversano la società contemporanea. Solo tenendo presente questa fondamentale relazione, d'altronde, è possibile comprendere le ragioni della significativa diffusione di tale cifra strutturale nell'ambito narrativo da noi delimitato. Per fornire un secondo esempio, la segmentazione del materiale immaginativo in una molteplicità di frammenti o 'tessere' che rispondono a una logica associativa è anche alla base della produzione in prosa di Sanguineti. L'influenza del paradigma onirico e della dimensione dell'inconscio permettono infatti di accostare *Partita* all'imprescindibile modello offerto dal primo romanzo sanguinetiano; analogamente, il ricorso alla tecnica del montaggio e la presenza del 'gioco' come principio regolatore della compagine testuale presiedono alla composizione del successivo *Giuoco dell'Oca*. Quest'ultimo romanzo – su cui si tornerà, per una lettura dettagliata e approfondita, nella terza parte del presente volume – si articola nella successione di una serie numerata di 'tasselli', di episodi autonomi che si dispongono, a mo' di caselle, all'interno della griglia strutturale offerta dal tradizionale tabellone del gioco dell'oca. Il 'gioco', dunque, predispone una ben precisa *contrainte* numerica – le 'tessere' sono esattamente centoundici, come in *Capriccio italiano* – e fornisce ai lettori un insieme di regole cui attenersi, agevolmente riassunte nella quarta di copertina del romanzo. Accanto all'andamento per schegge e per frammenti, va dunque rilevata l'importanza rivestita dall'adozione di una 'cornice' o 'matrice formale' entro cui poter disporre i materiali verbali e i reperti citazionali.

La medesima impostazione si ritrova anche in opere di autori attivi negli stessi anni, e che sperimentano soluzioni affini, pur non essendo accostabili all'am-

[76] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 86.

[77] A. Porta, *Partita*, cit., p. 49.

[78] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 102.

bito proprio della neoavanguardia; è il caso, ad esempio, delle *Città invisibili* di Italo Calvino, la cui veste formale dipende dal montaggio e dalla combinatoria di un numero elevato, ma non infinito, di 'microtesti', costituiti in questo caso dalle cinquantacinque istantanee urbane che ritraggono, di volta in volta, un diverso scenario frutto dell'immaginario calviniano[79]. I brevissimi e rarefatti medaglioni cittadini, a metà strada tra la descrizione e l'apologo, costituiscono dei 'quadri' di rappresentazione disgiunti, collocati dall'autore entro una struttura razionalmente definita[80]. L'articolazione dell'opera risponde, infatti, a una complessa e studiata pluralità di vincoli formali e regole combinatorie, che guidano e orientano la libera fruizione testuale. Il libro calviniano si presenta diviso in nove capitoli (indicati da numeri romani), aperti e chiusi da una serie di 'micro-cornici' graficamente rilevate dall'uso del corsivo, che ospitano i dialoghi tra Marco Polo e l'imperatore dei Tartari. Le descrizioni di città, inoltre, sono disposte all'interno di una classificazione in undici categorie o 'rubriche', che si avvicendano nel testo secondo un procedimento di alternanza scalare. L'articolazione de *Le Città invisibili* risponde, pertanto, a un chiaro e calcolato meccanismo combinatorio; si ricordi che nel 1967 Calvino aveva affidato alle pagine saggistiche di *Cibernetica e fantasmi* la propria visione di un mondo discreto e discontinuo, composto da parti separate:

> Nel modo in cui la cultura d'oggi vede il mondo, c'è una tendenza che affiora contemporaneamente da varie parti: il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre più come *discreto* e non come *continuo*. [...] Il pensiero, che fino a ieri ci appariva come qualcosa di fluido, evocava in noi immagini lineari come un fiume che scorre o un filo che si sdipana [...], oggi tendiamo a vederlo come una serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi su un numero finito (un numero enorme ma finito) di organi sensori e di controllo.[81]

[79] Non si ripercorre, in questa sede, la distanza d'intenti che separa la produzione calviniana da quella degli autori della neoavanguardia; pur seguendo con interesse gli sviluppi del dibattito sul romanzo sperimentale e gli incontri del Gruppo '63, infatti, Calvino non condivide le posizioni dei suoi esponenti, restando fedele a un'impostazione di tipo razionalista e illuminista. Ci si limita a ricordare, quanto meno, la ben nota polemica svoltasi con Angelo Guglielmi sulle pagine della rivista «Il Menabò» (6, 1963), a seguito della pubblicazione del saggio calviniano sulla *Sfida al Labirinto* (nel precedente numero 5 del 1962); e si veda, anche, la reazione di Renato Barilli all'articolo calviniano *Il mare dell'oggettività* («Il Menabò», 2, 1960), pubblicata – volutamente con il medesimo titolo – su «il verri», 2, 1960.

[80] Si consideri, a tal proposito, che nelle *Città invisibili* Calvino sceglie di collocare l'indice prima del *corpus* del testo, decisione del tutto inusuale per questo autore, e che si verificherà solamente in un altro caso, quello di *Palomar*. Ponendosi come una 'guida preliminare' per ogni lettore che si accosti all'opera, l'indice evidenzia l'importanza del dato strutturale e di una ragione logica e ordinante.

[81] I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in Id., *Saggi*, vol. I, a cura di C. Milanini, M. Barenghi, B. Falcetto, Mondadori, Milano 1995, pp. 209-210.

Prendendo atto e registrando una generale «rivincita della discontinuità», Calvino elabora dunque la concezione di una letteratura combinatoria, che presiede all'originale disposizione del materiale verbale in opere quali le *Città invisibili*, il *Castello* e la *Taverna dei destini incrociati*. Merita sottolineare, inoltre, la compresenza e la costante tensione esistente tra l'adozione di simili *contraintes* e la libertà dell'invenzione artistica, rilevabile anche nel sopra citato *Giuoco dell'Oca* di Sanguineti. Il particolare andamento del libro calviniano, nato «per successiva giustapposizione di pezzi isolati»[82] – solo in ultima fase, a detta dell'autore, disposti all'interno di una griglia strutturale –, è ciò che lo rende particolarmente predisposto ad essere plasmato dal procedimento allegorico. A differenza di quanto precedentemente osservato in relazione ai *Nostri antenati*, il funzionamento dell'allegoria non è più imperniato sulla figura di uno specifico personaggio, ma risiede, piuttosto, nel metodo di costruzione dell'opera, scaturendo dalla natura eterogenea delle sue componenti e dalla frattura, non risanabile, che si apre tra le serie discontinue del romanzo.

Per concludere questa preliminare e generale disamina, risulta opportuno discutere, almeno brevemente, l'esperimento compiuto da Nanni Balestrini, il cui *Tristano* può essere giustamente additato come esempio di un «*montaggio integrale*»[83], condotto fino al massimo delle sue potenzialità. L'intento di Balestrini, infatti, era quello di realizzare, mediante l'ausilio di un calcolatore elettronico, un «romanzo multiplo in copia unica», ossia un romanzo «del quale ogni singola copia risultasse, dati i medesimi repertori verbali, una combinazione testuale unica»[84]. Nella prima pubblicazione dell'opera, avvenuta presso l'editore Feltrinelli nel 1966, l'autore dovette però limitarsi a pubblicare «una singola versione, con il titolo *Tristano*, un ironico omaggio all'archetipo del romanzo d'amore»[85]. Le tecniche di stampa del tempo, infatti, non consentivano la realizzazione dell'originario progetto; si dovrà attendere, per vederlo finalmente compiuto, l'edizione realizzata nel 2007 dalla casa editrice DeriveApprodi. Con gli attuali mezzi della stampa digitale è stato infatti possibile produrre «una tiratura di copie uniche numerate, contenente ciascuna una diversa combinazione del materiale verbale precostituito, elaborata dal computer secondo un programma stabilito»[86]. L'operazione riusciva dunque nell'originario intento di Balestrini: mettere in crisi «il dogma della versione originale, unica e definitiva, di un'opera letteraria, imposto dal rigido determinismo della tipografia meccanica gutemberghiana»[87]. Invalidando lo stesso concetto di 'originale', Balestrini propone «un nuovo modo di concepire la letteratura e il romanzo in particolare, al quale si offrono inedite

[82] I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000, p. 1193 (lettera a Claudio Varese, 20 gennaio 1973).

[83] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 177.

[84] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 204.

[85] N. Balestrini, *Nota dell'autore*, in Id., *Tristano*, DeriveApprodi, Roma 2007, p. XIV.

[86] *Ibidem*.

[87] *Ibidem*.

possibilità di libertà creativa e di comunicazione con il pubblico dei lettori»[88]. La natura combinatoria e potenziale del testo, già presente nell'edizione del 1966, risulta dunque ulteriormente amplificata; l'effetto conclusivo, commenta Borelli, «*è quello di una narrazione che si scioglie in performances*, ogni volta secondo una nuova postura, una nuova intonazione di sé stessa»[89]. Oltre a perdere la propria costitutiva «fissità», l'iper-romanzo di Balestrini contesta lo statuto del genere «direttamente dentro i suoi specifici mezzi di produzione, nel momento tecnico (e tecnologico) della sua espressione», riprendendo e attuando «*con una radicalità assoluta*»[90] l'insegnamento benjaminiano. L'autore, a ben vedere, assume il ruolo di *produttore*: «per nulla incline alla "creazione" soggettiva, Balestrini è piuttosto riconoscibile nella figura dell'operatore della e sulla lingua»[91], che smonta e ricombina frammenti narrativi; in maniera analoga, anche il lettore è chiamato ad assolvere una nuova funzione, quella di «*co-produttore*»[92] del testo. Un simile rinnovamento dell'opera letteraria e dei suoi parametri convenzionali si fonda su un «impiego materialisticamente oggettuale del linguaggio», per cui la parola è assunta e raccolta «in quanto citazione» e «allotrio materiale da costruzione»[93]. Gli elementi verbali vengono maneggiati da Balestrini come moduli interscambiabili, unità da inserire nel gioco combinatorio e seriale della creazione artistica. I lacerti testuali utilizzati nel corpo del romanzo provengono da ambiti e forme letterarie fortemente eterogenee; strappati dal loro contesto d'appartenenza, vengono reimmessi all'interno dell'organismo letterario in inedite e discontinue sequenze discorsive, andando a comporre una delle venti lasse che formano, a loro volta, i dieci capitoli di ogni copia del libro. L'unicità e irripetibilità di ciascuna versione dell'opera di Balestrini, come si accennava, «amplifica la discontinuità assoluta prodotta dal montaggio integrale utilizzato, esponendo tutta la disorganicità della scrittura»; attraverso un uso così radicale del montaggio e dei meccanismi combinatori, si ottiene «un'‘inquietudine irrigidita'», «un corpo testuale in irrisolvibile complicazione»[94], percorso da faglie e discrasie. Ritroviamo dunque, nei metodi compositivi adottati da Balestrini, gli elementi evidenziati in principio di questo paragrafo relativamente alla forma di narrazione che meglio può esprimere l'istanza allegorica. Il «forsennato montaggio combinatorio» di Tristano si carica, infatti, di un forte gradiente critico, che va individuato proprio «nel profilo irriducibilmente spurio e sconnesso della sua scrittura, nel suo peculiare modo discorsivo»[95]: nella sua interna frammentarie-

[88] *Ibidem.*

[89] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 168.

[90] *Ibidem.*

[91] Ivi, p. 171.

[92] «Il lettore», si legge in un passaggio di *Tristano*, «è invitato a abbandonare il suo ruolo tradizionale di spettatore per indossare quello di attore, di coproduttore dell'opera» (N. Balestrini, *Tristano*, cit. p. 84).

[93] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 171.

[94] Ivi, p. 177.

[95] Ivi, p. 180.

tà e nelle sue *disiecta membra*, il testo – o meglio 'i testi' – di Balestrini si oppone all'illusione di un'unità armonica e organica, riproducendo la contraddittorietà e l'assenza di interpretazioni univoche proprie della società contemporanea. In ciò risiede, in ultima analisi, «il fattore di opposizione comunicativo depositato nell'antiromanzo balestriano»[96].

3. Il trattamento allegorico dei generi letterari

Prima di concludere questa panoramica su alcune tra le diverse tipologie di allegorismo narrativo messe in atto dalla 'letteratura di ricerca', resta da esaminare un'ulteriore modalità in cui può esplicarsi l'incontro tra la funzione allegorica e il testo in prosa. In questo caso, l'istanza allegorica investe la totalità dell''insieme-testo', risiedendo nel particolare trattamento del genere o dei generi letterari realizzato dall'opera narrativa. La tipologia di allegorismo qui considerata, dunque, può essere ricompresa all'interno della macrocategoria dell''allegoria dei modelli' teorizzata da Filippo Bettini e discussa nel precedente capitolo.

Nell'ambito delle scritture 'di ricerca', infatti, si assiste frequentemente a un originale recupero in funzione allegorica dei generi letterari, specialmente di quelli che risultano maggiormente codificati e stereotipati. Si osserva, dunque, una diffusa «disposizione artistica votata al riuso»[97] e alla riscrittura di forme preesistenti; una tendenza che, significativamente, s'indirizza e si esplica soprattutto verso quelle tipologie di narrazione che presentano una struttura rigidamente e chiaramente definita nelle sue tappe interne, in cui i ruoli tipici e gli snodi chiave della vicenda appaiono quasi delle scelte obbligate, dettate dalla stanca ripetizione e dall'abuso del genere da parte di un pubblico in gran parte popolare – è il caso, ad esempio, del romanzo poliziesco, del romanzo fantascientifico o del romanzo 'rosa'. Come ha osservato acutamente Susan Sontag, intorno alla metà degli anni Sessanta sono proprie queste forme «calcificate» a rendersi maggiormente disponibili a un'operazione di risemantizzazione:

> Molti scrittori contemporanei, nella ricerca di forme atte a ravvivare il romanzo, si sono fermati proprio sui tipi di narrazione più calcificati, più consueti, più "chiusi" (ciò che è veramente banale diventa a maggior ragione disponibile per un'utilizzazione originale). Un esempio è l'uso del racconto di fantascienza da parte di Burroughs.[98]

Appare opportuno, inoltre, ricordare almeno brevemente le indicazioni su un rinnovato utilizzo e su un ripensamento dei generi letterari proposte da quel versante della critica italiana che abbiamo visto raccogliersi dichiaratamente, a partire soprattutto dagli anni Ottanta, intorno alla voce dell'allegoria. Il collet-

[96] Ivi, p. 181.

[97] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 134.

[98] S. Sontag, *William Burroughs e il romanzo*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, trad. di E. Capriolo, Mondadori, Milano 1998, pp. 165-166.

tivo 'Quaderni di critica', significativamente, inserisce come punto all'interno del proprio programma il «riconoscimento della parità assiologica dei generi letterari»; la convinzione da essi energicamente portata avanti è che non esiste, a ben vedere, «una gerarchia qualitativa di generi letterari», quanto piuttosto «una produzione unitaria di "scrittura" che si articola in [...] sottocodici»[99]. Viene rivendicata con fermezza, inoltre, la produttività di quei processi inventivi, praticati frequentemente all'interno di una 'letteratura di ricerca', che spingono molteplici e distinti generi a convergere e ibridarsi, sconfinando nelle reciproche aree d'azione e interesse; dalla frizione tra convenzioni eterogenee e dalla combinazione di codici tra loro separati, condotta con rigorosa consapevolezza critica e guidata da una ben precisa progettualità, possono infatti scaturire nuove e impreviste direzioni di senso.

L'urto tra differenti generi letterari, convocati all'interno di uno stesso organismo testuale, ha inoltre l'effetto di scardinare le convenzioni tradizionali di un 'romanzo ben fatto', scompaginando la sua veste borghese e realistica. Il *novel*, per riprendere la classificazione di Frye, vede distrutte e ricostruite le sue impalcature, con esiti dirompenti, talvolta al limite del parossismo: le note inglobano il testo primario, il commento si avviluppa su un oggetto di fatto inesistente, la riflessione politica ha la meglio sul tracciato narrativo del racconto, producendo opere caparbiamente abnormi e del tutto atipiche[100].

Le distorsioni cui sono piegati i generi di riferimento, rispondendo ai principi dello straniamento brechtiano e della crudeltà di Artaud (autore che, non a caso, rappresenta un 'filo rosso' per molti dei testi, critici e narrativi, richiamati in questo studio), assicurano la distanza di quest'operazione culturale rispetto alla pratica postmodernista della citazione e del riuso indifferenziato delle fonti. La combinazione di codici eterogenei non si riduce, nei testi qui esaminati, a una giustapposizione inerte o indolore: al contrario, ci troviamo di fronte a pratiche della *re-invenzione* e *ri-costruzione*, che utilizzano i generi di partenza per produrre inediti corto-circuiti di senso. La distanza critica azzerata dall'orizzonte postmodernista, dove i conflitti e gli attriti si ritrovano serenamente pacificati, continua ad agire nelle opere neoavanguardiste e sperimentali, frutto di una ferma «consapevolezza dello scarto temporale e ideologico» esistente tra «le diverse espressioni culturali»[101].

La capacità di reinventare lo statuto del genere adottato, giungendo talvolta fino al capovolgimento e all'invalidamento delle prerogative a esso tradizionalmente associate, risponde a una volontà chiaramente definita, e può essere intesa come una strategia autoriale finalizzata, anch'essa, al raggiungimento del messaggio allegorico dell''insieme-testo'. La riscrittura dei parametri propri di

[99] F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 25.

[100] Cfr. F. Muzzioli, Super-Eliogabalo *tra avanguardia e postmodernismo, Critica integrale*, <https://francescomuzzioli.com/alberto-arbasino/> (03/2022).

[101] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 183-184.

un determinato modello narrativo, messa in atto da un numero significativo di testi collocabili nella stagione dello sperimentalismo e di una nuova avanguardia letteraria, si configura, quindi, come un'operazione di risemantizzazione orientata in senso allegorico.

Un caso specifico, che si presta particolarmente a mostrare il funzionamento di quest'indiretta modalità di allegorismo testuale, è rappresentato dall'utilizzo in direzione allegorica del genere 'giallo' e/o del paradigma indiziario[102]. Come si accennava poc'anzi, il meccanismo in questione mostra le proprie potenzialità soprattutto se applicato a forme trite e stereotipate, associate di frequente a una letteratura di consumo o di massa. Il giallo si presta ottimamente a una simile funzione: come indicato da Luigi Malerba, infatti, «l'orizzonte espressivo di uno schema abusato e svilito da una vasta produzione di consumo come il "giallo" si nobilita soltanto con un "valore aggiunto", quello che giustifica il libro»[103]. Il «valore aggiunto» indicato dallo scrittore è costituito dalla presenza sistematica e strutturale di un'istanza allegorica, che si esprime attraverso molteplici strategie formali, tra cui, appunto, la reinvenzione delle caratteristiche proprie di questo genere letterario.

L'azione di sovvertire gli elementi di base del genere, procedendo a un paradossale ribaltamento delle sue convenzioni o ibridandolo con altri codici narrativi, può farsi carico di un singolare effetto di potenziamento gnoseologico della 'forma' dell'opera. Proprio Luigi Malerba, nel panorama italiano oggetto del nostro studio, ha offerto delle prove particolarmente interessanti di utilizzo 'atipico' del genere giallo: *Il serpente* e *Salto Mortale*, di cui tratteremo con maggior spazio nella seguente sezione del volume, sono appositamente costruiti dall'autore come dei 'gialli al contrario' o degli 'anti-gialli'. L'operazione di riscrittura in senso sperimentale del paradigma del giallo e del poliziesco che attraversa la narrativa italiana a partire dagli anni Sessanta, e che trova nella produzione malerbiana le sue punte più alte, andrà chiaramente considerata alla luce dell'influenza esercitata su di essa dalle teorie del *Nouveau roman* e della ricezione dei testi di Alain Robbe-Grillet e Michel Butor, pionieri di «una nuova fenomenologia dell'opera letteraria»[104]. Nella celebre trilogia di Robbe-Grillet,

[102] Sulla direzionalità allegorica assunta dalla riscrittura del genere giallo, e in particolare sulla valenza degli 'anti-gialli' malerbiani (esaminati anche nel capitolo IV della *Parte terza* del presente studio), ci si permette di rimandare ad alcune osservazioni formulate da chi scrive nel saggio *Giallo, enigma, allegoria. In merito al riuso allegorico del genere giallo*, «Quaderni del '900», 21, 2021, pp. 67-74.

[103] La citazione è tratta da un'intervista a Malerba, pubblicata in *L'epoca del non lettore*, a cura del Gruppo Laboratorio, «L'illuminista», 4, 17-18, 2006, p. 74. In essa, Malerba osserva come il giallo sia «uno degli schemi della tragedia, antico quanto la letteratura drammatica. Violenza e mistero sono due molle formidabili della narrativa di ogni tempo»; l'autore ammette inoltre apertamente di aver «fatto ogni volta un uso anomalo di questo schema narrativo», al fine «di esaltare le qualità o i vizi di un personaggio, di rendere più espressivi i suoi turbamenti e più vitale la sua presenza» (*ibidem*).

[104] A. Gialloreto, *"Il delitto rende ma è difficile". Riletture e sabotaggi "sperimentali" degli stereotipi della narrativa gialla*, in Id., *I cantieri dello sperimentalismo: Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Jaka Book, Milano 2013, p. 248.

la struttura tradizionale del poliziesco viene continuamente e palesemente irrisa: lo schema tipico del genere gira a vuoto, costruendosi intorno a un omicidio che potrebbe essere il frutto della mente paranoica del protagonista (*Le voyeur*), o avvolgendosi continuamente su sé stesso, in un groviglio di piani temporali apparentemente inestricabile (*Les gommes*). Allo stesso modo, nei 'gialli d'avanguardia' malerbiani si assiste al capovolgimento delle prerogative del genere, arrivando a mettere in dubbio persino l'esistenza stessa del delitto da cui è apparentemente scaturita l'indagine iniziale; in tale processo, come vedremo, un ruolo non indifferente è giocato dal moltiplicarsi della voce narrante, caratterizzata da un interno dialogismo.

L'operazione di smontaggio e destrutturazione dei meccanismi tipici del genere, che si analizzerà in modo puntuale durante la lettura dei testi, assolve la funzione di amplificare la «vocazione congetturale»[105] propria di questa forma letteraria, potenziando la sua profonda e allusiva valenza epistemologica. Si tratta di un elemento rilevabile anche all'interno delle opere prodotte dal tedesco Gruppo '47, in particolar modo nella produzione narrativa di Friedrich Dürrenmatt; i suoi romanzi – specialmente l'opera del 1958, *La promessa. Requiem per il romanzo giallo* – sono non a caso indicati di frequente dagli studiosi come 'gialli epistemologici' o 'gialli emblematici', volendo suscitare, attraverso una corrosiva critica ai meccanismi tipici dello schema della *detection,* una riflessione sull'esistenza umana e sul peso, schiacciante, dello *Zukunft*, ovvero del Caso.

L'intenzionalità allegorica del lavoro sulle forme letterarie si esplica, dunque, anche attraverso la contestazione interna dell'impianto tradizionale e delle norme proprie del genere di riferimento. Un lavoro che, come sottolineato da Federico Fastelli nel corso della sua attenta analisi sul 'nuovo romanzo', «trova il proprio polemico obiettivo in una destrutturazione delle certezze epistemologico-conoscitive canoniche», in una critica indiretta «del determinismo scientifico così come del realismo narrativo»[106]. Va d'altra parte notato come il modello del romanzo giallo conosca una singolare diffusione all'interno della narrativa del secondo Novecento (italiana e non): tra le molteplici possibilità di riutilizzo e risemantizzazione degli «schemi semiotici standardizzati dall'industria culturale», infatti, «gli scrittori riconducibili alle neoavanguardie sono stati particolarmente sensibili a quelli del romanzo poliziesco»[107]. Fastelli adduce, come possibile spiegazione di tale fenomeno, proprio la vicinanza strutturale tra il modello della *detection* poliziesca e i processi mentali di «deduzione e razionalizzazione»[108] del reale, che costituiscono il fondamento della narrazione *tout court.*

[105] Ivi, p. 226.

[106] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 166.

[107] Ivi, p. 155.

[108] Ivi, p. 156; e poco oltre: «La scelta dei Nuovi Romanzieri sembra implicitamente connessa, semmai, a una messa in discussione del sistema deduttivo in quanto fondamento della narrazione in genere, di cui, in effetti, il romanzo poliziesco non sarebbe che la più esplicita declinazione. La *detection* poliziesca potrebbe essere concepita, allora, come esternazione di modali-

Questi e altri aspetti rendono il 'giallo' e le sue riletture oggetto di particolare attenzione all'interno del presente studio; nondimeno, un discorso critico di questo tipo si rende possibile anche in relazione all'adozione, straniata e problematica, di altri generi letterari. Basti pensare, ad esempio, al modello della letteratura fantascientifica – menzionato anche da Susan Sontag nel passo sopra citato –, i cui *topoi* entrano massicciamente nella produzione narrativa italiana degli anni Settanta e Ottanta, ispirando alcune opere cronologicamente e tematicamente affini, quali *Dissipatio H.G.* di Morselli e *Il pianeta irritabile* di Volponi, già in precedenza citate, cui vanno aggiunti, almeno, *Il re del magazzino* di Porta e la cosiddetta 'trilogia atomica' di Cassola. In simili testi, tuttavia, si riscontra una professata presa di distanza dai canoni più esplicitamente e immediatamente identificativi del genere fantascientifico, associata a una chiara volontà di reinventarne in maniera originale lo statuto. La «letteratura apocalittica d'autore»[109], com'è stata definita da Florian Mussgnug, risente infatti della contrapposizione tra la scrittura 'alta' e i generi, fortemente codificati, della cultura di massa; tra questi ultimi rientra, appunto, anche l'ambito della fantascienza, recepito comunemente come forma di narrazione rivolta a un pubblico 'basso' e popolare. Le opere sopra menzionate, pertanto, pur attingendo ampiamente all'immaginario fantascientifico, lo plasmano e lo riutilizzano come strumento per condurre un'acuta analisi sociologica; rielaborando in modo innovativo e personale gli stilemi propri del genere, autori come Volponi e Morselli danno vita a dei testi che abbondano di rimandi alla realtà extra-letteraria. Come si avrà modo di osservare più distesamente durante le singole analisi testuali, i 'prestiti' tratti dal filone fantascientifico vengono dunque svuotati del loro senso originario e 'rifunzionalizzati' al fine di veicolare il messaggio allegorico dell'opera. Una simile operazione di riscrittura è condotta, molto spesso, attraverso l'ibridazione, all'interno di uno stesso romanzo, di codici appartenenti ad ambiti e modelli tra loro distinti, il cui inedito accostamento produce un sovvertimento dei canoni letterari e configura l'opera come luogo d'intersezione tra più generi narrativi.

A ulteriore riprova di come gli autori afferenti a una 'letteratura di ricerca' si pongano in un rapporto dialettico con i modelli letterari, dialogando in maniera originale con le forme di narrazione popolari e dunque maggiormente stereotipate, si può ricordare anche il particolarissimo recupero del romanzo epistolare attuato da Alberto Arbasino ne *L'anonimo Lombardo*. Il testo dello scrittore di Voghera, d'altra parte, si mostra fedele a un fondamentale principio della 'riscrittura' già a partire dalla sua complessa e intricata vicenda editoriale[110]. Il

tà concettuali – deduzione e razionalizzazione – che eccedono il discorso del genere letterario particolare, palesandosi, nel caso, come il fondamento della capacità narrativa in generale».

109 F. Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta,* «Contemporanea», 1, 1, 2003, p. 23.

110 La prima versione dell'*Anonimo Lombardo,* pubblicata nel 1959 da Feltrinelli, è una raccolta composita che include quindici racconti. All'interno di questo volume s'inseriva il racconto lungo *Il ragazzo perduto,* che solo nel 1966 sarebbe stato riproposto nella veste autonoma di romanzo singolo, con il titolo de *L'anonimo Lombardo,* sempre dalla casa editrice Feltrinelli.

romanzo di Arbasino s'impone infatti alla nostra attenzione per il suo inusuale trattamento del modello principale della narrazione, costituito dallo schema del romanzo epistolare, richiamato fin dalla nota di avvertenza dell'opera, che simula ironicamente il classico *topos* del ritrovamento: «Avvertenza. Questa storia non è mia. È arrivata per posta da parte di un Anonimo Lombardo 1955, che poi è morto. C'erano tante note. Le abbiamo tolte quasi tutte. (A.A.)»[111].

Ricalcando lo schema delle *Lettres portugaises*, «capostipite del moderno romanzo epistolare»[112], Arbasino dichiara, al contempo, il genere di riferimento prescelto e la volontà di estrema *complicazione* del modello adottato. Lo stesso stilema del presunto ritrovamento, che dovrebbe a rigore farsi garante dell'autenticità della vicenda narrata, «pur conservandosi, è sottoposto a un processo di derisione, quasi a tramutarsi, esso stesso, in una sorta di sfottò nei confronti delle regole»[113] del genere letterario in questione. Le tecniche di riutilizzazione delle forme della tradizione cui l'autore ricorre, tuttavia, si rivelano ben più sottili e complesse, agendo su vari livelli del congegno narrativo, che si mostra internamente stratificato e percorso da una molteplicità d'istanze eterogenee. La «scelta del romanzo epistolare quale struttura semiotica preesistente e standardizzata»[114] viene infatti contaminata dalla pratica di costellare il testo 'principale' (se tale può definirsi) con un numero sorprendentemente ampio di notazioni e commenti. Il sistema di note risulta talmente invasivo da costituire quasi un contro-discorso autonomo, un dilagante commento al *corpus* epistolare che cerca di bilanciarne gli umori illuministici[115]. L'uso, sistematico in tutto il

A questa prima edizione come 'romanzo autonomo' faranno seguito una nuova edizione curata da Einaudi nel 1973 (che presenta alcune variazioni di ordine linguistico e strutturale rispetto alla precedente) e una quarta pubblicazione da parte di Adelphi nel 1996. Si veda, d'altra parte, quanto afferma lo stesso Arbasino in occasione della riproposizione dell'originario racconto come testo singolo: «Devo avvertire che [...] il testo è stato ancora una volta *riscritto*: ma secondo lo stesso *mood* emotivo e culturale di quegli anni là, senza ricorsi a facili "senni del poi" o a esperienze letterarie successive, e attenendosi comunque al principio generale (manzoniano e gaddiano) per cui *non esiste mai, tutto sommato, la versione definitiva di un testo, bensì numerose versioni possibili che si modificano ad ogni rilettura*» (A. Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 207-208).

[111] Ivi, p. 6

[112] F. Fastelli, *Arbasino e il romanzo epistolare*, in Id., *Il nuovo romanzo*, cit., p. 173; dello stesso autore si veda anche il saggio *«Costruire con materiali sintetici». L'*anonimo lombardo *di Alberto Arbasino come metaromanzo*, in A. Giannanti, A.M. Morace (a cura di), *La letteratura della letteratura*, vol. II, Edizioni ETS, Pisa 2016, pp. 133-142.

[113] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 173.

[114] Ivi, pp. 172-173.

[115] Si veda al riguardo l'analisi di E. Bolla, *Invito alla lettura di Arbasino*, Mursia, Milano 1979, pp. 50-51: «e poi naturalmente ci sono le note che fanno il romanzo nel romanzo e offrono spesso il commento a quanto detto nel testo ma in un umore opposto, in genere. Siccome il testo tende ad essere molto controllato, "illuminista", le note si sfrenano in sentimentalismi terribilmente ottocenteschi e "romantici"; quelle rare volte che il testo si lascia andare al "linguaggio del cuore" subito le note si distanziano e commentano ironiche o comiche. Il tutto è asettico, il lettore si dovrà dunque "accontentare" (o meno) della tensione tra note e

corso del romanzo, di «frammentare e frastagliare il testo epistolare (già di suo discontinuo) con divagazioni e note» ottiene l'effetto di «interrompere la credulità del lettore»[116], generando un'opera fortemente composita. L'ibridazione del modello epistolare con la pratica del commento è condotta con tale rigore dallo scrittore da creare l'impressione di trovarsi di fronte a «due libri» sovrapposti: «l'Anonimo Lombardo mira a un alto concetto letterario: il matrimonio dell'opera narrativa con un commento epistolare sulla sua composizione. Metà romanzo e metà critica: un esperimento formale pienamente consapevole, gentilmente esasperante, spesso affascinante. In verità due libri»[117].

In conformità con quanto precedentemente affermato sulla commistione e sull'urto di codici differenti, ne *L'Anonimo Lombardo* viene dunque a crearsi «una sorta di cortocircuito»[118] fra la traccia epistolare di partenza e l'inserimento delle note di commento. Il testo, di conseguenza, «si presenta nel suo svolgersi come un romanzo epistolare atipico», in cui «alla trascrizione delle epistole sono intervallate ampie parti metanarrative»[119]. La fondamentale «portata metafinzionale dell'operazione arbasiniana» è debitamente evidenziata da Federico Fastelli, il quale osserva come la componente di auto-riflessione sui meccanismi della letteratura ottenga l'effetto di «denaturalizzare la fruizione» del testo, «rendendo, passo dopo passo, il lettore consapevole dell'artificiosità dell'opera d'arte, secondo una particolare declinazione di un'ideologia dello straniamento»[120]. Il pervasivo «autocommento» che interrompe lo scorrere del romanzo epistolare produce, di fatto, uno sconvolgimento interno alla scrittura, palesando «i processi compositivi che strutturano la creazione narrativa»[121].

La tendenza a recuperare e combinare abilmente differenti e preesistenti codici comunicativi, fin qui osservata ne *L'anonimo Lombardo*, è debitrice di una concezione dell'organismo narrativo quale «Invenzione Indiretta»: come scrive lo stesso Arbasino nel volume *Sessanta Posizioni*, «nelle epoche come la nostra» è ormai possibile costruire solo a partire da «materiali sintetici, inautentici»[122], da re-impiegare, tuttavia, con un preciso intento *critico*. Sulle modalità attraverso cui tale principio di poetica trova attuazione nella produzione arbasiniana e

testo, fra illuminismo e romanticismo dell'animo lombardo, tra romanzo fatto e da farsi nel suo farsi». Si consideri che la prima edizione del romanzo contiene ben 178 note al testo, mentre l'edizione Einaudi ne ospita 181.

[116] G. Policastro, *Le parole nuove di Arbasino*, *Le parole e le cose 2. Letteratura e realtà*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=38003> (03/2022); la studiosa paragona l'effetto ottenuto da Arbasino con «l'esperimento di diffrazione della trama» tentato da Manganelli con *Hilarotragoedia*. Gilda Policastro si sofferma sulle peculiarità de *L'Anonimo Lombardo* anche nel volume *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Carocci, Roma 2012, cui si rimanda.

[117] A. Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*, cit., p. 5.

[118] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 176.

[119] G. Policastro, *Le parole nuove di Arbasino*, cit.

[120] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., pp. 168-169.

[121] Ivi, p. 169.

[122] A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 51.

sulle sue implicazioni si avrà modo di tornare, più distesamente, nella scheda di lettura dedicata al *Super-Eliogabalo*. Intanto, occorre notare come, nel romanzo qui considerato, le missive che descrivono la personale e fittizia vicenda sentimentale dell'Anonimo protagonista diventino «lo strumento ideale per un inquadramento del contesto italiano di fine anni Cinquanta»[123]; a ben vedere, è proprio «il *back-ground* socio-culturale» contemporaneo all'autore ad occupare il reale «centro del romanzo», poiché Arbasino «inserisce nelle lettere e nelle note tutta una serie di commenti, considerazioni, riflessioni sulla situazioni intellettuale della penisola capace di restituire un affresco storico-artistico di grande interesse»[124].

Le esemplificazioni addotte in queste pagine mostrano, in conclusione, come il riuso dei generi letterari da parte della 'letteratura di ricerca' sia sempre dettato e orientato da una ben precisa intenzionalità – quel valore «critico» sottolineato da Arbasino –, storicamente e culturalmente determinata. Tale principio, insieme agli altri che sono stati evidenziati nel corso di questa preliminare disamina, emergerà con maggior precisione dall'analisi delle singole opere narrative. L'attento e circostanziato esame di una serie di testi afferenti all'area della 'letteratura di ricerca', infatti, intende mostrare la produttività della griglia teorica delineata in queste pagine, utile per comprendere non solo il funzionamento dei complessi meccanismi in essi attuati, quanto soprattutto la progettualità e la finalità che, di volta in volta, presiedono all'invenzione narrativa.

[123] Ivi, p. 174.

[124] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 175.

PARTE TERZA

CAPITOLO I

Discorsi teologici negativi. Le meta-allegorie di Giorgio Manganelli[1]

Nel tracciare un rapido ma denso ritratto della figura e dell'opera di Manganelli, Alfredo Giuliani ha posto in primo piano, significativamente, l'adozione del procedimento allegorico da parte dell'autore milanese. Elemento unificante della varia e prolifica produzione in prosa del 'Manga', l'allegoria appare infatti «il dato costante della sua scrittura»[2], costituendosi come spinta che guida il disporsi della parola scritta sulla pagina, talvolta emergendo sulla superficie del testo e più spesso identificandosi con il livello formale e retorico dell'opera. Il corpus manganelliano rappresenta, pertanto, un ottimo 'caso di studio' con cui avviare la parte di questo lavoro che, attraverso un'analisi ravvicinata di una selezione di testi in prosa, vuole riflettere sull'insistita presenza e sul concreto funzionamento dell'istanza allegorica nel tessuto dell'opera letteraria.

In particolare, in questa sede si è scelto di soffermarsi su due testi specifici della produzione manganelliana: *Centuria*, edito per Rizzoli nel 1979, e il più tar-

[1] Alcune pagine di questo capitolo – precisamente quelle relative alla presenza dell'allegoria nell'*Encomio del tiranno* – riprendono un'analisi condotta, in una versione meno estesa, anche in E. Caporiccio, *«Lo specchio del reale». Le arguzie del fool manganelliano*, in *Contronarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria*. Atti del Convegno MOD (17-19 giugno 2021), in fase di pubblicazione.

[2] A. Giuliani, *Allegorie del signore in grigio*, in Id., *Autunno del Novecento. Cronache di letteratura*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 92; a questo contributo va aggiunto, almeno, *Giorgio Manganelli teologo burlone*, pubblicato sempre da Alfredo Giuliani nel volume *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di V. Papetti, Editori Riuniti, Roma 2000.

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, elisa.caporiccio@unifi.it, 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

do *Encomio del tiranno* (1990), ultimo tra i libri pubblicati in vita dallo scrittore, questa volta da Adelphi, soltanto due mesi prima della sua scomparsa (e pertanto indicato, da alcuni critici, come il primo tra i suoi libri postumi)[3]. Tali opere, nella diversa fisionomia che le contraddistingue e che testimonia chiaramente l'evoluzione nel tempo della scrittura di Manganelli, consentono di tracciare un interessante discorso a partire dalla tipologia della 'allegoria tematizzata', per mostrare il suo progressivo e quasi inavvertibile slittamento verso la forma di una 'meta-allegoria' o 'allegoria metanarrativa'. Pur focalizzandosi, dunque, su queste specifiche declinazioni della presenza dell'allegoria all'interno del testo in prosa, le riflessioni qui condotte terranno tuttavia ben presente l'ampio percorso compiuto dalla scrittura manganelliana e saranno pertanto attentamente contestualizzate, richiamando gli elementi fondamentali della poetica dell'autore e il particolare trattamento delle forme e dei generi letterari da lui portato avanti con coraggioso sperimentalismo.

L'attività di Manganelli, infatti, s'inserisce sin dai suoi esordi nel solco del Gruppo '63, distinguendosi per l'originalità delle posizioni teoriche – compresa la concezione della letteratura come 'menzogna' e 'artificio', agli antipodi rispetto al binomio 'ideologia'/'linguaggio' che Sanguineti poneva invece a fondamento dell'ineludibile storicità dell'atto artistico –, e, specialmente, per l'oltranza e l'esuberanza delle soluzioni linguistiche e lessicali attuate nelle sue opere[4]. Già la pubblicazione, nel 1964, di un testo come *Hilarotragoedia,* contraddistinto da una «espressività incontenibile, sradicante» e «travolgente»[5], dimostra chia-

[3] Cfr. F. Francucci, *Lo scrittore-buffone s'inventa il suo editore. Su 'Encomio del tiranno' di Giorgio Manganelli*, in I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricorda, *et al.* (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*. Atti del Convegno MOD (16-19 giugno 2009), v. II, Edizioni ETS, Pisa 2011, pp. 511-518; successivamente pubblicato con il titolo *L'ultima incarnazione del Tiranno: l'editore* in F. Francucci, *Tutta la gioia possibile. Saggi su Giorgio Manganelli*, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 91-102.

[4] Su questo punto si vedano, tra gli altri, i contributi di Francesco Muzzioli (*Giorgio Manganelli. Andare avanti guardando indietro, Critica integrale*, <https://francescomuzzioli.com/giorgio-manganelli/> (03/2022), Massimiliano Borelli (*Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Mucchi, Modena 2013) e Filippo Milani (*Giorgio Manganelli: emblemi della dissimulazione*, Pendragon, Bologna 2015). Di M. Borelli si veda anche il contributo *Gli ilaro-tragici labirinti verbali di uno scrittore 'Mangagnifico'*, pubblicato sulla rivista online *Le reti di Dedalus*, in cui lo studioso ricorda come Manganelli abbia rappresentato, all'interno del Gruppo '63, «la faccia più radicale nella direzione dello "specifico letterario" e dell'autonomia dell'elaborazione linguistica, secondo una posizione teorico-critica che non contempla confessate contiguità con ideologie, significati, moralità varie»; eppure, specifica Borelli, «dietro questa maschera di *fool* impenitente, sfuggente a ogni "appello" e istanza civili e sociali, stava un estremo costruttore di panorami inediti, nei quali andavano depositandosi configurazioni della Realtà [...] tra le più disforiche e inquiete della nostra letteratura, proprio perché affidate alle molteplici variazioni di un enigma, di un muffo orizzonte di oggetti e di luoghi, di un immaginario ruinoso e sfuggente», <http://www.retididedalus.it/Archivi/2010/estate/LUOGO_COMUNE/2_manganelli.htm> (03/2022).

[5] A. Guglielmi, *L'inferno linguistico di Manganelli*, «il verri», 14, 1964, pp. 88-91; ora in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, Marcos y Marcos, Milano 2006, p. 207: «*Hilarotragoedia* presenta un universo linguistico a forte carica eversivo-dirompente

ramente come l'autore intenda realizzare *sul* linguaggio e *tramite* il linguaggio un'operazione inedita e provocatoria: in maniera apparentemente paradossale, infatti, Manganelli risponde alla crisi della funzione e dell'importanza della tradizione letteraria attraverso un recupero, a piene mani, di una prosa dotta e persino 'iperletteraria', di un lessico alto e ricercato, in cui agli intrepidi neologismi si accostano termini ripresi da un passato avvertito ormai come dismesso e desueto. È bene sottolineare, sin da ora, il valore fortemente oppositivo di una simile scelta: visto il crollo di una cultura 'alta', causato da una società del consumo che «ha ormai schiacciato la tradizione e l'ha respinta in un ghetto», non esiste nulla di più polemico e contestativo «delle parole obsolete e decadute che si ribellano all'annullamento e vengono scagliate come un corpo contundente contro la lingua esistente che le ignora e le scarta»[6]. Si comprende, quindi, l'ossimorica definizione proposta da Francesco Muzzioli, che vede nella figura di Manganelli un curioso esempio di «avanguardista all'indietro», intento a «convogliare nella costruzione dei "mondi impossibili" anche i linguaggi iperletterari e iper-retorici»[7]. La scrittura manganelliana, infatti, fa ampio uso di procedimenti figurali, di costruzioni e artifici retorici, snodandosi frequentemente in sofisticate volute sintattiche e discorsi di cui non è agevole intravedere la fine, per via del loro espandersi in ogni direzione, attraverso continue divagazioni e digressioni. Una prosa, dunque, fortemente elaborata, che si richiama alla sontuosità e al grado di complessità della letteratura italiana barocca; e tuttavia, proprio nelle forme e nelle strutture della tradizione l'autore riesce, con esiti sorprendenti, a convogliare ed esprimere una forte carica eversiva[8].

Nella prima delle due opere che si andranno a considerare, il «flusso linguistico divagante e impetuoso» che tanto caratterizza il periodare del 'Manga' si tro-

all'interno del quale circola e si scatena una corrente di espressività incontenibile, sradicante, melmosa e travolgente».

6 F. Muzzioli, *Giorgio Manganelli. Andare avanti guardando indietro*, cit.

7 F. Muzzioli, *L'allegoria*, Lithos, Roma 2016, p. 249. «Ci si trova così», commenta altrove il critico, «di fronte a una ben curiosa avanguardia, che avrebbe indispettito Marinetti; un'avanguardia che, a scorno del suo nome, guarda all'indietro e si fa più tradizionale della tradizione e più letteraria della letteratura vigente» (F. Muzzioli, *Giorgio Manganelli. Andare avanti guardando indietro*, cit.).

8 Simili considerazioni sono espresse anche nell'introduzione scritta da Calvino in occasione dell'uscita in Francia di *Centuria* (G. Manganelli, *Centurie. Cent petits romans-fleuves*, trad. par J.-B. Para, Éditions W, Mâcon 1985), ripubblicata poi nell'edizione Adelphi del 1995. Cercando di definire i tratti più significativi della figura di Manganelli, Calvino si sofferma proprio sulla compresenza di una linea tradizionalista e di una linea avanguardista: «nessuno rappresenta più di lui nello stesso tempo la tradizione e l'avanguardia. La tradizione perché parte sempre da un ideale di forma molto strutturato e colto, nella sintassi della frase e nella logica dell'invenzione e dell'argomentazione [...]. L'avanguardia perché non c'è sfida nell'uso del pensiero e delle forme d'espressione che faccia indietreggiare Manganelli» (I. Calvino, *Introduzione*, in G. Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Adelphi, Milano 1995, p. 11).

va a confrontarsi con l'imposizione di una «struttura rigida»[9], di una *contrainte* che lo 'imbroglia' entro una misura narrativa prefissata. Nella composizione di *Centuria,* infatti, Manganelli si sforza di costringere la propria straripante ispirazione in un limite di estensione ben preciso, coincidente con la lunghezza di una pagina, o al massimo di una pagina e mezzo; limite dettato, secondo quanto riferisce l'autore stesso, da una mera circostanza occasionale:

> Avevo per caso molti fogli da macchina leggermente più grandi del normale, e mi è venuta la tentazione di scrivere *sequenze narrative* che in ogni caso non superassero la misura di un foglio: è un po' il mito del sonetto, cioè di una struttura rigida e vessatoria con la quale lo scrittore deve necessariamente misurarsi.[10]

Al di là della circostanza contingente, ciò che interessa evidenziare è piuttosto la definizione, cui fa ricorso Manganelli durante quest'intervista, di «sequenze narrative». Il vincolo formale, quasi vessatorio e ispirato al «mito del sonetto», di racchiudere entro poco più di quarantacinque righe le aeree invenzioni nate nel laboratorio manganelliano fa sì che il libro si presenti come assemblaggio o 'montaggio' di brevi istantanee, a cui l'autore affida il compito di restituire l'impressione di una particolare condizione individuale, di uno stato d'animo tradotto nell'arco narrativo di una pagina e a essa consegnato[11]. Attraverso queste specifiche e originali modalità compositive si concretizza quella ferma volontà di contrastare le strutture romanzesche tradizionali, che è possibile individuare chiaramente nel corso dell'intero *corpus* manganelliano. Il rifiuto di adeguare la propria creatività alla veste convenzionale del romanzo, e anzi «l'incapacità di adattarsi»[12] alla sua logica, sono infatti alla base di tutte le complesse invenzioni

[9] F. Milani, *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana*, tesi di dottorato, Università di Bologna 'Alma mater studiorum', 2012, p. 132: «L'attrazione di Manganelli [...] per la composizione di testi in prosa che siano la sintesi tra una struttura rigida, spesso legata a generi letterari tradizionali e codificati, e un flusso linguistico impetuoso e divagante, trova forse la massima espressione in una delle più strepitose sperimentazioni manganelliane: i "cento piccoli romanzi fiume" di *Centuria*».

[10] S. Giovanardi, *Cento brevi romanzi fiume*, intervista a Giorgio Manganelli, «Avanti!», 8-9 aprile 1979; ora in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di R. Deidier, Editori Riuniti, Roma 2001, p.48; il corsivo è mio.

[11] Illustrando la ragione per cui i brevi racconti di *Centuria* sono stati pubblicati seguendo l'esatto ordine di composizione, Manganelli afferma che, «nel loro insieme», essi vogliono disegnare «se non una trama, certamente un ritmo: il ritmo degli stati d'animo che si succedevano, assolutamente incompatibili fra loro come le ipotesi di un universo di volta in volta narrate» (ivi, p. 47).

[12] Si cita da A. Giuliani, *Giorgio Manganelli teologo burlone*, cit., p. 15; Manganelli, prosegue il critico, «non ha il gusto della narrazione se non allegorica», e «i suoi non sono personaggi ma ipotesi di omunci, le sue storie esempi edificanti di una dottrina mentita; il suo procedimento compositivo, la sua maniera di scrittura, se preferite, non è altro che una perpetua e pervadente supposizione, un ragionato, balzano, onirico arbitrio». Egli, conclude Giuliani, «non era un narratore»: «amava e capiva come pochi le favole e le architetture romanzesche, ma non si adattava alla disciplina, al senso comune del romanzo», somigliando, piuttosto, a «uno scalpitante poeta della prosa».

formali e linguistiche attuate dall'autore, nonché della tendenza a reinventare le norme interne dei generi letterari codificati, evidente soprattutto nella prima fase della produzione manganelliana (basti pensare, ad esempio, all'originale riuso della forma del 'trattatello' scientifico in *Hilarotragoedia* [1964] o del genere del commento in *Nuovo commento* [1969])[13]. Nel caso specifico costituito dalle 'centurie', la negazione dei moduli della narrativa tradizionale si esplica nel tentativo, condotto con estremo rigore, di ridurre all'essenzialità le prerogative del romanzo (*in primis* lo svilupparsi e l'estendersi nel tempo dell'intreccio) e offrirne una versione quasi scarnificata, estremamente asciugata: del romanzo, come dirà Manganelli nella sopra citata intervista condotta da Stefano Giovanardi, sembra esser rimasta solo l'ossatura, come se vi fosse «stata tolta tutta l'aria»[14] in eccesso.

L'intenzione di confrontarsi con il genere del romanzo, d'altra parte, è esplicitamente dichiarata già dal sottotitolo dell'opera, che fornisce l'indicazione di trovarsi di fronte a «cento piccoli *romanzi fiume*». Il significato dell'espressione composita «romanzi fiume» ci riporta, inevitabilmente, alla fondamentale ispirazione allegorica dell'opera: pur nella loro sorprendente brevità, i 'microromanzi' che si succedono uno dopo l'altro nel testo manganelliano riescono a essere, al contempo, «"piccoli" e infiniti»[15]. La valenza ulteriore che l'allegoria conferisce alle unità narrative composte da Manganelli consente al racconto di sconfinare oltre la misura prefissata dal gioco formale, come rileva acutamente Alfredo Giuliani nella sua lettura dell'opera:

> Il sottotitolo sarà pure uno sfottò alle "strutture" romanzesche [...], ma contiene senza dubbio una sua ammiccante verità. Perché, tolti i casi (non sono poi molti) nei quali si sente prevalere il disinvolto esercizio retorico, bisogna ammettere che l'ispirazione allegorica della scrittura di *Centuria* è tanto felice da dilatare il senso di ogni narrazione ben oltre le quarantacinque righe.[16]

[13] Sul parodistico ribaltamento del genere del trattato in *Hilarotragoedia* si rimanda, almeno, a Florian Mussgnug, *Esercizio, exemplum, testimonianza. I travestimenti del racconto in Giorgio Manganelli*, «il verri», 30, 2006, pp. 67-81. Nel corso dei suoi studi sull'opera manganelliana, anche Filippo Milani ricorda in più occasioni come nella prima fase della produzione dell'autore si assista a una decostruzione dei generi letterari codificati e dai contorni ben identificabili, quali, appunto, il trattato scientifico e il commento.

[14] S. Giovanardi, *Cento brevi romanzi fiume*, in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, cit., p. 48: «Ho l'impressione che i raccontini di *Centuria* siano un po' come romanzi cui sia stata tolta tutta l'aria. Ecco: vuole una mia definizione del romanzo? Quaranta righe più due metri cubi di aria. Io ho lasciato solo le quaranta righe».

[15] F. Milani, *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana*, cit., p. 135. Nel momento in cui Manganelli sembra «fare i conti con il suo "nemico"», trovandosi faccia a faccia con il genere romanzesco, in realtà ne «inceppa i meccanismi, e trasforma le sue trame in camere iperbariche, inabitabili e carambolanti in una combinatoria irrigidita di schegge allegoriche» (F. Milani, *Gli ilaro-tragici labirinti verbali di uno scrittore 'Mangagnifico'*, cit.).

[16] A. Giuliani, *Allegorie del signore in grigio*, cit., p. 92.

La vocazione allegorica, da sempre ravvisabile all'interno delle opere manganelliane, ha qui «preso dimora, si è diffusa intimamente in tutte le righe», prosegue il critico, in apparenza «senza sforzo» e quasi «per un felice automatismo»[17]. Servendosi della nozione di allegoria e ponendola al centro della propria analisi, Giuliani intende con essa connotare principalmente «il carattere doppio, allusivo, riverberante, al limite favolistico, che un racconto possiede pur essendo perfettamente circoscritto nel proprio significato letterale»[18]. Le singole scene che si susseguono in *Centuria* hanno per l'appunto questa particolare proprietà, apparendo concluse nel loro breve arco narrativo e riuscendo tuttavia al contempo ad ampliare, ben al di là di esso, le proprie suggestioni di senso. Una simile capacità di significazione allegorica risulta inoltre potenziata dal principio compositivo del montaggio sperimentale delle molteplici 'sequenze narrative' di cui è formato il testo manganelliano[19]. La stessa polemica rottura del *continuum* narrativo, che risulta segmentato e continuamente interrotto nel passaggio da una centuria all'altra, si pone in linea con la natura propriamente processuale della narrazione allegorica. La presenza e la pervasività dell'allegoria all'interno della scrittura manganelliana, dunque, trapelano da molteplici elementi e aspetti dell'opera, com'è stato debitamente messo in rilievo dalla critica, attenta alla comprensione profonda e ai rimandi allusivi delle originali costruzioni proposte dallo scrittore milanese.

In aggiunta a ciò, la pulsione allegorica del testo manganelliano emerge chiaramente, venendo quasi in superficie, in un punto ben preciso dell'opera in questione, imponendosi come oggetto di riflessione scoperta da parte dell'autore stesso. Ci si riferisce all'ottantaquattresima centuria, già parzialmente citata nello scorso capitolo, come esemplificazione della modalità dell'allegoria tematizzata. In questo scenario narrativo, poco più ampio di una pagina, Manganelli chiama infatti direttamente in causa l'«Allegoria», convocata con tanto di iniziale maiuscola. Il brano – scritto in terza persona, a partire da un imprecisato «egli» – ragiona apertamente sul principio allegorico, che, come viene affermato sin dalle prime righe, domina ogni aspetto del «tessuto» della vita: «Egli si sveglia nel mezzo della notte, con la chiara, subitanea coscienza di non aver mai capito nulla delle Allegorie della propria vita. Tutta la vita è un tessu-

[17] *Ibidem*.

[18] *Ibidem*. Giuliani, inoltre, recupera la posizione espressa dallo studioso americano Edwin Honig, il quale vede nell'allegoria «una commistione di elementi tonali» che comprende la «mescolanza di serio e comico» e si distingue per una forte vena ironica; essa, secondo Honig, «nasce dalla necessità dello scrittore di creare un suo specifico mondo di realtà fittizia» ed è dunque «un espediente fondamentale per la costruzione ipotetica». Le notazioni del critico americano si adattano perfettamente, chiosa Giuliani, al carattere «iperipotetico della prosa manganelliana» (*ibidem*).

[19] Si vedano, al riguardo, le osservazioni condotte nel corso del precedente capitolo, in merito alle potenzialità allegoriche implicite nell'uso della tecnica del montaggio, che trovano dunque una prima conferma sul piano della pratica testuale.

to di Allegorie e, ora, al buio per la prima volta cerca di decifrarne alcune»[20]. Il protagonista di quest'irriverente invenzione manganelliana inizia, dunque, a guardare con occhi diversi tutto ciò che lo circonda, a partire dalle persone a lui più care, dalla moglie ai figli sino alle amanti: in un'atmosfera profondamente straniata, la trasfigurazione allegorica sembra non risparmiare nessuno, facendo precipitare anche le apparenze più familiari in un vortice di traballanti e incerte associazioni di valore[21]. Se «l'allegoria invade ogni ambito», infatti, «la natura dei rapporti comunemente accettati nel quotidiano» non può che prendere «nuovi rilievi alla luce della domanda di significato»[22]; all'effetto di comicità inizialmente suscitato dalla lettura del brano, pertanto, si accompagna la crescente consapevolezza, ben più duratura, dell'instabilità e della precarietà del senso. Le «Allegorie» che circondano il protagonista si rivelano dubbie e mutevoli, e il brano non può che snodarsi attraverso una sequenza continua d'interrogativi privi di una risposta che soddisfi il nostro tentativo di afferrare e intrappolare una chiave di lettura univoca:

> Intanto, sua moglie, che gli dorme accanto. È forse l'Allegoria della Giustizia? Della Disciplina? Non riesce a capire, ma guarda dalla parte della moglie, che intravede appena, con un senso di cautela, come se giacesse accanto a qualcosa di dimensioni enormi. Forse si può cambiare d'Allegoria, vivendo? Forse sua moglie è stata l'Allegoria della Vita come Significato, ed ora sopravvive come Ordine del Mondo? E in quale quadro appare la figura solenne e severa della moglie? Dove si è trasfigurata l'Allegoria del Significato? Ora pensa ai due figli: globalmente, potrebbero essere l'Allegoria del Futuro, e dunque a loro, inconsapevoli, potrebbe essere trasmessa l'Allegoria del Significato. Ma sono due, maschio e femmina. Il maschio potrebbe essere l'Allegoria della Forza, il Costruttore; ma egli ne dubita, forse sarà l'Allegoria del Gioco. E la figlia? Pensa per un istante che potrebbe essere l'Allegoria della Morte Consolatrice. Ma forse la figlia non appartiene al sistema di allegorie in cui vive lui, e in qualche modo si appresta ad appartenere ad un altro sistema, dove comincerà la sua carriera allegorica come Allegoria del Significato. Con un lieve disagio pensa alla donna con cui ha una relazione più o meno clandestina; è l'Allegoria dell'Umiltà o dell'Umiliazione? Ripensa ad altre donne, depositate nella memoria di un passato senza gioia, e crede di riconoscere il Vivere come Male, l'Ovvio, la Facilità Impossibile, l'Assenza. Rintraccia, nel fondo, l'indimenticata Malattia della Nascita. Ripensa a suo padre come Allegoria della Lentezza, e la madre come – che cosa? La Falsa Provvidenza? È una cosa che esiste?[23]

[20] G. Manganelli, *Centuria*, cit., p. 183.

[21] «L'unico mandato sociale che Manganelli riconosce alla propria opera», scrive infatti Massimiliano Borelli, «è la messa in crisi di ogni familiarità con le cose» (M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 94).

[22] F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 250.

[23] G. Manganelli, *Centuria*, cit., pp. 183-184.

Nella conclusione di questa esile e astratta vicenda, il principio allegorico dilaga a tal punto da coinvolgere, nel processo di risemantizzazione, il soggetto stesso dell'esegesi: l'allegorista è a sua volta, paradossalmente, oggetto delle instancabili interrogazioni di senso. Il tentativo finale di «interpretare se stesso», parimenti, non può approdare ad alcun esito positivo; l'unica, residua identificazione coincide con l'ammissione dell'«incapacità di capire le Allegorie». Nel finale del brano, Manganelli mostra dunque come «l'eccesso dell'allegoria tematizzata pervenga al suo svuotamento»[24], consegnando ai lettori una moderna e problematica allegoria del nulla, del vuoto di significato che circonda l'esistenza quotidiana.

> Ma lui, lui sveglio nella notte, che mai è, in quanto Allegoria? Forse sua moglie, forse l'altra donna potrebbero aiutarlo a interpretare se stesso. Da solo, non riesce a vedersi, può solo toccare il proprio corpo morituro. Come muore una Allegoria? Scuote il capo, da tempo ha perso ogni stima di sé; sospetta di essere l'Allegoria dell'Incapacità di capire le Allegorie.[25]

Dalla lettura e dal breve commento degli aspetti salienti della centuria manganelliana risulta evidente il trattamento fortemente parodico cui viene sottoposta la nozione dell'allegoria, tanto da indurre Alfredo Giuliani a definirla «una parodistica allegoria sulle allegorie»[26]. L'ironia che percorre il 'micro-romanzo' appena citato mette in luce la volontà, da parte dell'autore, di suscitare attraverso di esso una riflessione più ampia, riguardante le potenzialità e i limiti del processo di attribuzione del senso, nonché della scrittura stessa. Una meta-allegoria, dunque, che spinge a interrogarsi sull'instabilità e sulla vacuità dei significati e delle apparenti certezze che accompagnano l'esistenza di un personaggio assolutamente comune (non casuale, allora, appare anche la scelta del solo pronome di terza persona singolare per indicare il protagonista della 'centuria').

La scrittura manganelliana, d'altronde, ha edificato le proprie fondamenta sulla base del principio della vacuità, costruendo i suoi edifici intorno a un centro inesistente. Dall'esame delle sue complesse architetture narrative e dei suoi vortici linguistici, che appaiono come dei mulinelli «intorno al vuoto»[27], la critica ha infatti riconosciuto nelle opere manganelliane lo specchio di una «teologia negativa»; si veda, in particolar modo, l'analisi di Filippo Milani, che ben illustra le caratteristiche basilari dei procedimenti messi in atto da Manganelli e la concezione su cui essi poggiano:

[24] F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 250.

[25] G. Manganelli, *Centuria*, cit., p. 184.

[26] A. Giuliani, *Allegorie del signore in grigio*, cit., p. 92.

[27] G. Isotti Rosowsky cit. in F. Milani, *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana*, cit., p. 212. La definizione è applicata da Filippo Milani alla prosa del *Nuovo commento*, ma quest'opera può essere ragionevolmente assunta come «emblema stesso della scrittura di Manganelli, quel "mulinello intorno al vuoto" che fa della sua 'marginalità' il contenuto stesso del proprio movimento, del suo proiettarsi e progettarsi nel ritmo della sintassi» (F. Milani, *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana*, cit., p. 212).

> Essi si fondano su una teologia negativa, in base alla quale non è possibile dire nulla dell'oggetto della ricerca: si avvia così un procedimento di continua proliferazione del nulla e di organizzazione retorica dell'indistinto. A differenza del discorso teologico positivo, nel quale l'intera struttura retorica e linguistica ruota attorno a una centralità metafisica che determina e dà senso all'intero movimento discorsivo-argomentativo, nel discorso teologico negativo invece l'assenza di un centro resta incolmabile, e di conseguenza il discorso produce autonomamente significazione, senza poter scindere la verità dalla menzogna. In tal modo il discorso "parla" la sua impossibilità di determinare alcunché all'infuori della ramificazione metamorfica del linguaggio che lo costituisce.[28]

Simili tratti stilistici e strutturali emergono con sempre maggior evidenza soprattutto nell'ultima fase della produzione dell'autore, informando opere quali *Amore* (1981), *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi* (1982), *Dall'inferno* (1985), *Rumori o voci* (1987), e, da ultimo, *Encomio del tiranno. Scritto all'unico scopo di fare dei soldi* (1990). Portando agli estremi una tendenza che, se pur declinata secondo modulazioni differenti, era già individuabile in molti dei testi precedenti, tali opere si dipanano come «ininterrotti discorsi pseudoteologici», trovando la propria ragion d'essere «nel momento stesso dell'enunciazione, ovvero nel processo di ramificazione sintattica e semantica che prende avvio da una supposizione iniziale, per poi dilatarsi potenzialmente all'infinito»[29]. Per descrivere il procedere di queste ultime opere manganelliane, allora, risulta perfettamente aderente la para-etimologia avanzata dallo stesso autore in *Discorso dell'ombra e dello stemma*, laddove, dopo aver individuato nella «disgregazione» la «condizione naturale» di ogni discorso, quest'ultimo viene identificato con l'atto del «camminare in negativo», appunto del «dis-correre»:

> La prima legge della disgregazione è la perdita del significato, e quindi l'acquisizione del senso. Notate che la frase può essere invertita, senza che il senso – che finezza tortuosa – cambi. Infatti la perdita del senso dà accesso al significato. La perdita del significato dà accesso al senso. Sebbene le due parole abbiano il medesimo senso, e dunque il medesimo significato, la parola può avere solo l'uno o l'altro. Dunque, una insanabile demenza sta nel cuore stesso della parola, la parabolè, il dis-correre, il camminare in negativo attorno a. Dunque. Camminare in negativo. Non v'è altro modo di procedere, giacché il negativo è centrale, è periferico, è ubiquitario.[30]

Se il «negativo» si situa al «cuore stesso» della parola e dei racconti manganelliani, essi non possono che svilupparsi «disperdendo possibilità semantiche

[28] Ivi, pp. 182-183.

[29] Ivi, p. 93.

[30] G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano 1982, pp. 56-57.

ed espandendo» ininterrottamente «il senso dell'indeterminato»[31]. Il passaggio testuale appena citato, inoltre, tematizza in modo esplicito il principio della precarietà e della continua metamorfosi dei significati poc'anzi ricordato: è la «perdita del senso» a rendere possibile una nuova attribuzione di significato, e viceversa, in un circolare rinnovarsi del valore semantico del *verbum* che si lega a doppio filo con il funzionamento del meccanismo allegorico. Disgregazione e rigenerazione, perdita e rinascita del senso convivono nel movimento dialettico del discorso letterario, che contempla necessariamente, dentro di sé, il negativo. La scrittura di Manganelli, dunque, «acquista la poliedricità del polisenso», tradotta e resa quasi visibile sul piano delle forme testuali dall'ininterrotto avvolgersi del periodare su sé stesso: dal tema di partenza delle sue opere si dipanano continue ipotesi e possibilità concomitanti, che nascono l'una accanto all'altra, o, come più spesso accade, l'una sopra l'altra, in «una (auto)interrogazione [...] sempre rilanciata del senso»[32]. Anziché tracciare una sola e univoca direzione interpretativa, la sintassi testuale procede per diramazioni successive e ripetute inversioni di rotta, attraverso il susseguirsi d'impreviste digressioni e lo stratificarsi di sequenze discorsive generate da un accenno o da un dettaglio, apparentemente marginale, contenuto in quelle precedenti. Il risultato ottenuto, commenta acutamente Graziella Pulce, è «una sorta di multidimensionalità» dell'opera, che «tiene in continua tensione il lettore», suggerendogli che «accanto e oltre a quelli immediatamente percepibili, il testo reca, impliciti nelle sue pieghe, percorsi ulteriori»[33].

Queste rapide ma essenziali notazioni ben descrivono l'andamento che caratterizza la seconda delle due opere qui considerate più da vicino, ossia l'*Encomio del tiranno*, che si presenta, appunto, sotto la veste di un irriverente monologo – o «monodialogo», come suggerisce sempre Filippo Milani –, sviluppandosi secondo molteplici traiettorie intorno a un centro sottoposto, anch'esso, a un continuo processo di metamorfosi e instabilità semantica. Il nucleo tematico di partenza, in questo caso, è rappresentato dall'atto stesso del narrare, che, in quanto istinto umano fondamentale, costituisce la molla degli interminabili

31 F. Milani, *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana*, cit., p. 182.

32 M. Borelli, *Gli ilaro-tragici labirinti verbali di uno scrittore 'Mangagnifico'*, cit. Da qui, prosegue lo studioso, «nasce la coazione» di Manganelli «a ipotizzare, ad avvolgere il discorso in "*iperipotesi*" sempre messe in crisi per far posto a soluzioni concorrenti, a dirottamenti verso pieghe inagevoli e angoli polverosi. Il testo sollecita pertanto l'interpretazione, dislocando le proprie *disiecta membra* in stazioni percorse della lettura».

33 G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Le Monnier, Firenze 2004, pp. 22-23. Estremamente interessante risulta, a tal proposito, il rimando al concetto di «piega» di Deleuze (G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, a cura di D. Tarizzo, trad. di V. Gianolio, Einaudi, Torino 2004), che Filippo Milani applica alla proliferazione interna della prosa manganelliana: «Il Barocco si configura come "una piega che va all'infinito", vorticando su se stessa senza alcuna via d'uscita. In campo letterario l'operazione infinita si manifesta come scrittura infinita, discorso che infinitamente si rinnova, si auto-produce, ripiegandosi su se stesso» (F. Milani, *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana*, cit., p. 98).

discorsi dello scrittore-*fool*. L'interlocutore che porta avanti le caotiche fila del racconto è infatti un buffone, un uomo di corte, figura particolarmente ricorrente nella narrativa manganelliana. Come si può leggere nel secondo capitoletto di *Encomio del tiranno*, simili personaggi «sono capaci di parlare, ma altro non sanno fare»[34]: la loro prerogativa, dunque, è la capacità di creare e raccontare delle storie, e popolare, attraverso la fabulazione stessa, il «vuoto» che li circonda. I «ludi e motteggi» del buffone sono, a ben vedere, il principio da cui scaturisce l'intero universo dell'opera, e della realtà tutta; è grazie alle «estrosità rigorose» di un giocoliere di parole che lo spazio esterno si riempie di altre presenze, compreso il principe-tiranno, di cui, sempre nel capitolo secondo, viene descritta la nascita, secondo «un'ipotesi ingegnosa, colta ed elegante»:

> Questa è la delizia del buffone. C'è un gran silenzio; propriamente non c'è nulla, forse non solo non c'è il principe, ma nemmeno il palazzo, non c'è la reggia, non la città ducale; ed ecco che il buffone in questo silenzio che vorrei paragonare ad un'alba perenne [...], il buffone, dico, solitario, insieme peritoso e temerario, si avanza e dice un suo sciocco gioco di parole, un motto equivoco, senza sale, ma ben detto, con bella pronuncia, e qualche parola, se non rara, almeno inattesa; ed ecco che si ode una risata, un poco infantile, ma anche un poco sinistra; e dietro la risata appare una bocca, la bocca del principe, e dietro la bocca le sue vesti, e poi, si noti, solo dopo la bocca e le vesti, anche il corpo, ed ecco apparire la sala, il trono, il palazzo, e infine tutto quanto il ducato si precipita fragorosamente dentro il giorno, è tutto un daffare di ragazzi, di puttane, di bambini, di mercanti, di contadini, di soldati, e tutto, tutto nasce da quella risata che a sua volta mai sarebbe nata senza quella battuta, quella sciocca piacevolezza detta dal buffone.[35]

Insieme a quella del buffone, sua necessaria controparte, la figura del Tiranno costituisce la coppia dialettica fondamentale su cui si sorregge l'impalcatura del testo di Manganelli. La loro complementarità è elemento centrale del libro: l'esistenza del primo motiva e postula la ragion d'essere del secondo, dando vita a un «sodalizio»[36] reciprocamente vincolante. Opposti l'uno all'altro, eppure parte dello stesso sistema, il monarca e il buffone possiedono le chiavi del mondo:

> Noi ci alterniamo sulla labile bilancia dell'esistere; quando tu ti stacchi dal mondo, che per altro ti appartiene, quella è l'ora del buffone. Gli altri, i mortali, tengono l'occhio fisso alternativamente su di te e su di me. Quando vedono il monarca, tremano. Quando vedono me, ridono. [...] in entrambi i casi essi vedono i signori del mondo: colui che lo tiene in pugno e colui che lo sfiora, ci gioca, lo deride, lo descrive.[37]

[34] G. Manganelli, *Encomio del tiranno. Scritto all'unico scopo di fare soldi*, Adelphi, Milano 1990, p. 15.

[35] Ivi, pp. 16-17.

[36] «[...] giacché l'aver bisogno io di signore e lei di buffone è ciò che per l'appunto fa il nostro sodalizio», si legge al capitolo terzo (ivi, p. 25).

[37] Ivi, p. 13.

Negli interstizi del discorso manganelliano non è raro che principe e buffone finiscano, in più di un caso, per scambiarsi i ruoli e invertire le rispettive prerogative. La fisionomia dei due personaggi, obbedendo alla legge della metamorfosi sopra menzionata, va infatti incontro a ripetuti mutamenti: da una labile identità di partenza si passa, attraverso continui accostamenti e slittamenti semantici, a successive ed egualmente precarie attribuzioni di ruoli. Basti pensare alla riverente formula epistolare con cui si apre il volume: «Egregio editore» è l'iniziale appellativo rivolto dallo «scrittore» al suo interlocutore, salvo poi diventare ben presto un «principe» al cui servizio si pone il tradizionale «uomo di corte»[38], fino ad assumere progressivamente il volto più autoritario e dispotico del potere, quello di uno «spregiudicato Tiranno» che signoreggia sul «buffone-*fool*»[39].

L'argomento privilegiato delle chiacchiere del *fool*, come si accennava, risiede in un'estravagante riflessione sull'importanza cruciale della fabulazione; a essa, curiosamente, troviamo associata un'arguta e interessante riflessione sulla natura e sull'estensione propria dell'allegoria. Questi due temi, in particolar modo, costituiscono il nucleo dei capitoli che vanno dal diciannovesimo al ventunesimo, quando ci si approssima, ormai, alla se pur provvisoria conclusione del discorso manganelliano; per l'originalità delle argomentazioni condotte dall'autore, ma anche per la loro non sempre agevole decifrazione, risulta opportuno riportare in questa sede almeno i passaggi testuali più rilevanti. Dopo aver stabilito l'equivalenza sostanziale tra la «reggia» del monarca e il «carcere»[40], lo scrittore-buffone motiva il suo rifiuto di narrare una «storia allegorica»:

> Dunque, mi dirai tu, visto che siamo in una reggia che poi non è che una variante lessicale del carcere, perché non fai quel che tu stesso hai definito naturale, perché non racconto una storia? Non posso negare, hai ragione, ma bisogna bene che ci intendiamo. Come dici? Naturalmente, pare ovvio, un monarca ama le storie allegoriche. No, non intendo raccontare una storia allegorica; ma non per quel

[38] Il graduale e quasi inavvertibile slittamento di significati avviene già nella parte conclusiva del primo capitolo: «Come vede, io inclino ora al discorso arcaico, molto arcaico, perché sempre più mi persuado che l'editore sia della razza dei principi, e dunque in me si eccita l'occulta vocazione a farmi uomo di corte, uomo che per soldo racconta una storia [...]» (ivi, pp. 12-13).

[39] Scrive al riguardo F. Francucci: «nel discorso del buffone le prerogative di autorità e di potere crescono fino a farlo diventare il "Tiranno"» (F. Francucci, *L'ultima incarnazione del Tiranno: l'editore*, cit., p. 94); si veda, inoltre, l'interessante analisi di E. Orsini, la quale collega l'avversione manganelliana nei confronti del tradizionale concetto d'autore all'«ideale polimorfico, cangiante dell'individualità» e alla «critica dell'io, inteso come struttura stabile, riconoscibile, rappresentabile» condotta nelle pagine dell'*Encomio* (cfr. E. Orsini, *La stanza di Giorgio Manganelli*, «Quaderns d'Italià», 15, 2010, pp. 180).

[40] «La prigione è la sede naturale delle storie», si legge nel capitolo immediatamente precedente: «Vorrei notassi che in questa stanza, addobbata a mo' di studio direttoriale, non ci sono né porte né finestre. Siamo murati. Dunque non possiamo uscire, per quel che possiamo capire siamo eternamente rinchiusi qui dentro. Al che vorrei notare che questa è la condizione più naturale alla nascita di una lunga, meticolosa, fascinosa storia» (G. Manganelli, *Encomio del tiranno*, cit., p. 68).

> che i giornali e gli avvocati chiamano preconcetta ostilità. Solo che tutte le storie sono inevitabilmente dentro una allegoria, forse mi sbaglio, ma a me sembra che questo appunto io abbia fatto finora: magari non avevo la minima idea di che si trattasse, ma a me pare proprio che questa fosse una allegoria.[41]

L'iniziale rifiuto di raccontare al monarca una storia allegorica è dunque solo apparente: le storie, viene svelato subito dopo, sono inevitabilmente racchiuse all'interno di un'unica allegoria, che le comprende tutte. La conclusione che quasi spontaneamente, come un limpido corollario, discende da tale assunto è che l'intero discorso pronunciato dal giullare di corte, l'intero *Encomio del tiranno* che si ha tra le mani, fa parte di un'allegoria, e come tale va interpretata. L'autore-buffone non ha fatto altro, finora, che comporre un'allegoria, riflettendo, attraverso di essa, la realtà tutta:

> Diciamo che l'allegoria è lo specchio – molto realistico, eh? lo specchio del reale. Che risate! Ma naturalmente, per reale qui si intende solo la clausura; l'essere in segregazione perpetua; in un luogo che non ha esiti o ingressi. Dentro l'allegoria, come dentro la reggia carceraria, ci sono le storie.[42]

Il «monodialogo» del buffone prosegue, rilanciato e incalzato dalle supposte interrogazioni del monarca. La riflessione si sofferma, esplicitamente, su cosa debba intendersi con il termine «storie»; d'altronde, nel saldo e coerente «sistema» composto dal tiranno e dal buffone, il compito di quest'ultimo è – o, per lo meno, dovrebbe essere – quello di raccontare storie al suo signore:

> Ma un momento. Vuoi una storia? La vuoi perché dici, e non hai torto, dopo tutto non sono io un monarca e non sei tu il buffone, perché insieme siamo un sistema, e non fa parte di quel che a te spetta del sistema raccontare storie al monarca? C'è del vero. Ma che cosa si intende per storie? Propriamente, il buffone è per cosmica legge tenuto ai lazzi. Giochi con le parole. Freddure. Finte degnità sulla sorte dell'uomo. Cachinni e sberleffi sui grandi e sentimentali momenti dell'animo umano. Fa versi d'animale; è importante, e forse finora ne abbiamo parlato poco; ma un buffone da sempre deve dar fiato a versi bruti e brutali, animaleschi, deve imitare il drago, che nessuno ha mai visto, il pesce abissale, che forse non esiste, simulare la foia del basilisco, che sicuramente non è mai esistito. [...] tutto ciò che è animale è per il buffone un gioco, come è chiaro, allegorico, e dunque gli è congeniale perché non è una storia, sebbene una storia possa nascere solo se i versi animaleschi sono stati disposti in modo da generare, allegoricamente, storie. Imitando, o piuttosto adoperando, gli animali, io eseguo un compito che non vorrei tu sottovalutassi. Io sono tutti gli animali, o meglio in me emergono gli animali innumeri e possibili. Io non sono uno zoo, perché nello zoo gli animali sono rinchiusi in modo che è già una storia, intendo dire

[41] Ivi, p. 70.

[42] Ivi, p. 71.

> che non è più allegorico; sono parte foresta parte savana, parte acqua salsa, parte lago dolce, ed allora, ecco ritrovo per l'appunto l'autentica situazione allegorica.[43]

L'instancabile polimorfismo coglie anche la figura del *fool,* che in queste righe s'identifica con gli «animali innumeri e possibili», con gli esseri frutto di un immaginario surreale e le creature mostruose che frequentemente popolano l'universo fittizio di Manganelli, componendo un bestiario araldico e fantastico[44]. Lo stesso buffone si situa «in una zona d'ombra tra l'umano e il non-umano»[45], apparendo come una figura cangiante e caleidoscopica, che rifiuta un'individualità rigidamente definita e aborrisce d'indossare una maschera fissa, preferendo assumere uno statuto informe e trasformativo; il *fool,* d'altra parte, è un «essere *approssimativamente* umano», che «porta l'empietà, la beffa, l'indifferenza nei pressi del potere omicida», scrive Manganelli ne *La letteratura come menzogna*[46].

Allo stesso modo, il suo discorso non può che essere costitutivamente ambivalente e suscettibile di molteplici e ambigue interpretazioni. Ponendosi come specchio di una scrittura, come si è visto, costruita sulla «vacuità» e sul criterio della «marginalità», le allegorie che lo scrittore-buffone produce nel corso delle sue «vagabonde chiacchiere» sono anch'esse, inevitabilmente, «prolisse e prive di centro»:

> Lo so, tu vorresti che mi decidessi a raccontare una storia, e debbo ammettere che sei molto paziente con queste mie vagabonde chiacchiere. Ma lo sai anche tu, per via dei tuoi titoli, che le allegorie sono prolisse e prive di centro. Prima sono inciampato in quel tema della prigione; via, ammetterai che era una finezza, e poi come spiegare la differenza tra allegoria che include le storie, allegoria come storia, come trovare una giustificazione che non fosse di semplice comodo al nostro gioco con le storie? Le storie sarebbero più vili di quanto non sono, non avessero questa vocazione metafisica, diciamo che come uccelli si posano su un ramo, così le storie si affidano alla allegoria, ma l'allegoria non è allegorica solo come coscienza della segregazione. Bene, mi pare un bel gioco d'arguzia.[47]

[43] Ivi, pp. 71-72.

[44] Sulla fitta presenza, nell'opera manganelliana e in particolare nei micro-romanzi di *Centuria*, di entità fantastiche e immaginarie, si vedano almeno i contributi di Stefano Lazzarin, *Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento*, «Studi novecenteschi», 24, 53, 1997, pp. 99-145, e Andrea Gialloreto, *"Ma io non so raccontare storie": esseri fantastici e personaggi non antropomorfi in* Centuria *di Giorgio Manganelli*, «Rossocorpolingua», 4, 3, 2021, pp. 59-67.

[45] M. Teroni, *Le menzogne del buffone*, «Studi novecenteschi», 24, 53, 1997, p. 90. Tra le varie possibili esemplificazioni della tendenza manganelliana a passare con disinvoltura dal 'regno dell'umano' a quello animale, Teroni riporta un passo di *Agli dèi ulteriori*, dove ritornano le figure del cortigiano e del buffone (G. Manganelli, *Agli dèi ulteriori*, Einaudi, Torino 1972, p. 16: «Brevemente medito su possibili cortigiani: esseri toccati dalla regalità, anche solo come spregio, esseri ridicoli, servili, uccisori su comando, o portatori di una breve letizia, buffoni, esseri dalle membra agili e dalla voce rapida: camaleonti, grilli, zanzare, fringuelli, tordi, crostacei, molluschi»).

[46] G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985 (1967), p. 218.

[47] G. Manganelli, *Encomio del tiranno*, cit., p. 72.

Nel capitolo successivo, il tema dell'allegoria riemerge nuovamente, sempre in associazione a un'originale disquisizione sul tipo di «storie» che il *fool* è in grado di raccontare. All'interno di quest'ulteriore divagamento, Manganelli suggerisce una riflessione sul collaborazionismo che lega il servo al monarca, lo scrittore all'editore, innestandovi, ancora una volta, il motivo dell'allegoria:

> In quanto tiranno mi diresti: questi tuoi divagamenti mi svagano ma perdo il filo: dammi una storia. Come editore mi diresti: ragazzo, se vuoi soldi qui han da essere storie. Come monarca, mi suggeriresti una storia che sia documento della tua grandezza. Qui mi fermo. Storie, eh. E storie siano. Ma andiamo con ordine. Io posso raccontare non già una storia, che sarebbe un gesto scorretto, ma solo il riassunto di una storia. Ho detto: sarebbe gesto scorretto. Infatti, la storia completa sarebbe completamente collocata nell'ambito dell'allegoria, e dunque sarebbe documento di un collaborazionista. È chiaro? Dunque io non posso raccontare una vera e completa storia perché altrimenti io stesso mi farei muratore delle mie mura: carnefice e vittima: e a me piacciono i ruoli ben definiti. Ma il riassunto, o una cosa che al riassunto assomiglia, sì.[48]

Il riassunto, prosegue Manganelli, altro non è che «una storia ricordata», che spesso procede attraverso «lacune, omissioni e buchi», e si salva, grazie a tale caratteristica, da «quella fittizia e tracotante continuità che è il primo indizio del carattere vessatorio e collaborazionista del racconto»[49]. In conclusione, l'autore offre un'immagine 'in miniatura' del proprio stesso libro: «Dal mio punto di vista, che è il punto di vista del buffone, il riassunto è una fittizia strada principale attorno alla quale si scatena il serpentesco intrico delle sottostrade, rèdole, tramiti e cadevagni»[50].

Ciò, d'altra parte, non stupisce il lettore, dal momento che l'oggetto dell'*Encomio del tiranno* coincide, in ultima analisi, con la natura stessa della pratica scrittoria: il testo si dispone come un «continuo autocommento», un'«"autochiacchiera"» in cui «l'autore prosegue mai sazio, ossessionato e ripetitivo, nella spiegazione di come funziona la scrittura», e che non a caso si svolge all'interno di una reggia, «luogo naturale della letteratura e di ogni invenzione di storie»[51]. L'aspetto marcatamente metaletterario che connota l'opera manganelliana si lega a doppio filo, come si è voluto mostrare in questa proposta di lettura, alla nozione dell'allegoria. Pur abbracciando l'intero reticolo dei divagamenti del *fool* – l'opera intera, si è visto, non è altro che una grande allegoria –, essa viene portata in primo piano negli ingegnosi giochi d'astuzia, nelle intricate «arguzi[e]» con cui lo scrittore-buffone, soprattutto nel capitolo

[48] Ivi, p. 73.

[49] *Ibidem.*

[50] *Ibidem.*

[51] L. Torti, *Il dialogismo di Giorgio Manganelli: coerenze tematiche e lessicali dal laboratorio preilarotragico alle ultime prose*, «Diacritica», 4, 3, 2018, pp. 72-73; l'*Encomio del tiranno*, aggiunge la studiosa, «è, più di altri testi, una dichiarazione della teoria manganelliana sulla scrittura, sulla lettura, sul testo».

diciannovesimo, discorre dell'atto d'inventare e narrare «storie». Contenitore di tutte le storie frutto dell'estro del buffone, e al contempo storia essa stessa, l'allegoria, come si diceva in principio, dilaga in ogni direzione, «priv[a] di centro» e sottoposta, come ogni elemento dell'universo manganelliano, alla legge della trasformazione e della metamorfosi[52].

Al termine di queste parziali notazioni, si comprende come la modalità dell''allegoria tematizzata' da cui si era partiti, pur essendo pertinente per descrivere alcune forme della presenza dell'allegorismo nei testi manganelliani, sia in realtà riduttiva e, se non integrata con ulteriori considerazioni, rischi di semplificare notevolmente le potenzialità e i significati impliciti nell'uso, problematicamente moderno e sistematico, che lo scrittore compie di tale forma espressiva. Le allegorie manganelliane, infatti, convergono verso una riflessione unitaria sulla funzione della letteratura, sui suoi procedimenti e sul suo complesso rapporto con le istituzioni e le trasformazioni della società contemporanea. La stessa figura del *fool,* che abbiamo incontrato nei vari brani citati e che affolla con sorprendente frequenza la produzione di Manganelli, è tradizionalmente e fortemente connotata in senso eversivo; essa si fa portavoce, pertanto, di una corrosiva contestazione delle leggi dell'*establishment*. Indossando la maschera del buffone, costitutivamente legata all'idea di un rovesciamento carnevalesco dei rigidi ruoli della società, Manganelli ribalta dall'interno, con sottile ironia, la logica del potere, demistificandone la presunzione d'assolutezza, di dominio omnipervasivo, di monopolio della verità.

> Buffone, *fool,* il personaggio che nella vita di corte detiene la libertà di parola, l'unico che può farsi beffa del Re, poiché il Re gli ha concesso questo potere carnascialescamente necessario; è una valvola di sfogo. Socialmente da tutti deriso, che deride tutti, egli rappresenta il "mondo rovesciato", la parte oscura, la pazzia opposta alla ragione, l'eversione, il gioco. Il *fool* è colui che giuoca con le parole, divaga, intrattiene, diverte, colui che mente, e mentendo sfiora la verità, porta la verità al confine con la menzogna [...].[53]

Entro una simile concezione dell'atto letterario si collocano le 'meta-allegorie' qui analizzate, che rifrangono e moltiplicano in un gioco di specchi il valore metaforico e allusivo del testo. L'intero *corpus* manganelliano, in conclusione, risulta percorso da un profondo «principio semantico enigmatico», per cui la pa-

[52] Si veda, su questo aspetto, il commento di Massimiliano Borelli: «Tutto, per Manganelli, come per il signore che compare nella centuria *Ottantaquattro*, diviene allegoria: un'allegoria aperta, mutante sotto gli occhi del lettore, che si appiglia a ogni forame del racconto per ampliare i propri echi» (M. Borelli, *Gli ilaro-tragici labirinti verbali di uno scrittore 'Mangagnifico'*, cit.).

[53] M. Teroni, *Le menzogne del buffone*, cit., p. 75. In merito alla connotazione eversiva della figura del *fool*, si rimanda almeno ai capitali saggi di Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di R. Mili, Einaudi, Torino 1979, e di Jean Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, trad. e cura di C. Bologna, Boringhieri, Torino 1984.

rola è sempre «parlante d'altro» e si fa «meccanismo allegorico, di un'allegoria che benjaminiamente sfocia nel vuoto»[54], in quella 'vacuità' attorno alla quale si dispongono le ramificazioni e i vortici linguistici della prosa manganelliana.

[54] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 97-98.

CAPITOLO II

Un'allegoria situazionale: *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli

Il secondo percorso di analisi testuale che qui si propone muove dall'esame di un'opera profondamente singolare e sottilmente complessa, quale *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli. Da una sua attenta lettura critica, infatti, si possono dedurre con evidente chiarezza le caratteristiche proprie e il concreto funzionamento di una specifica forma di allegorismo narrativo, identificabile attraverso la formula, già incontrata, di 'allegoria situazionale'.

D'altronde, quella di Guido Morselli, scrittore 'postumo' per antonomasia[1], è anch'essa una figura per molti versi singolare e atipica all'interno del panorama letterario italiano del secondo Novecento; si fatica infatti non poco a ricomprenderla, senza sbavature e ripensamenti, nelle principali categorie con cui vengono generalmente individuati i principali orientamenti e raggruppamenti che si sono fronteggiati nel corso del XX secolo. Per quest'autore così ripetutamente osteggiato dal mondo editoriale contemporaneo, perenne 'incompreso' o, per riprendere un giudizio manganelliano, «perfetto disadattato»[2] delle lettere, ri-

[1] La definizione di Morselli quale celebre esempio di «scrittore postumo» fa riferimento al breve profilo tracciato da Giulio Ferroni (cfr. Giulio Ferroni, *Uno scrittore postumo: Guido Morselli,* in Id., *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il Novecento*, Einaudi, Torino 1991, pp. 457-459); nella medesima direzione vanno anche le osservazioni condotte da Giuseppe Pontiggia, secondo il quale Morselli rappresenterebbe la «proiezione esemplare dello Scrittore Postumo, respinto in vita dall'incomprensione dei giudici» (G. Pontiggia, *L'altro Morselli*, in Id., *Il giardino delle Esperidi*, Adelphi, Milano 1984, p. 261).

[2] G. Manganelli, *Raccontò il possibile inesistente*, «Il Mondo», 5 giugno 1975.

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, elisa.caporiccio@unifi.it, 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

sulta allora quanto mai utile il ricorso alla definizione di 'letteratura di ricerca' per individuare una ben determinata area della letteratura italiana novecentesca. Morselli ben rappresenta, infatti, i «singoli non iscritti a nessun movimento», quei «solitari sperimentatori tuttavia irrinunciabili» che non rientrano nei «collettivi ufficialmente coperti da sigla»[3], e che rischierebbero pertanto di rimanere in ombra, qualora ci si limitasse a seguire classificazioni dai contorni più chiaramente delimitati ma conseguentemente più rigide. Per contro, la nozione di 'letteratura di ricerca', come si è visto in precedenza, possiede il pregio di una maggiore inclusività e flessibilità, facendo perno, come tratto distintivo, su una condivisa concezione antagonistica del fatto letterario e su una coraggiosa operazione di rinnovamento dei canoni comunemente accettati. Consentendo dunque d'ampliare la portata del discorso critico, tale proposta di classificazione riesce a conferire il giusto rilievo anche a quelle prove narrative a prima vista isolate ma che portano avanti, contribuendovi in misura significativa, un comune lavoro di 'ricerca' sulle forme e sui linguaggi testuali, connotato in senso sperimentale e fortemente oppositivo, teso a scardinare le convenzioni dei generi e l'orizzonte ermeneutico atteso dal lettore.

L'ostracismo editoriale con cui Morselli dovette scontrarsi in vita appare motivato anche dalla natura 'eccentrica'[4] e dall'effetto per così dire 'spiazzante' suscitato dalle sue opere, caratterizzate da un «fascino bizzarro» eppure «discretissimo», che non consentiva di collocarle agevolmente entro le principali direttrici della narrativa contemporanea; si legga, al riguardo, il giudizio di un attento recensore del *corpus* morselliano quale Giorgio Manganelli:

> In quegli anni in cui in Italia si pubblicava tutto, l'arduo e il banale, le favole del cuore e i miti del cervello, per Guido Morselli non c'era posto [...]. Questo scrittore attento, "pulito" e insieme fantastico [...], costui era un perfetto disadattato. Le sue qualità letterarie erano talmente estranee l'una all'altra, talmente divaricate, che la sua pagina limpida e pulita diventava illeggibile. I lettori delle case editrici, questi oscuri mecenati che fanno la letteratura, erano preparati ad uno scrittore tradizionale, realista, [...] o allo scrittore di allucinazioni, di avventure psichedeliche, dalla prosa scarmigliata o astratta; ma questo scrittore che raccontava con deliziosa pedanteria eventi futuri, o riscriveva la storia, o fantasticava istanti mai esistiti, era proprio impossibile.[5]

[3] F. Muzzioli, *Piccolo dizionario dell'alternativa letteraria*, ABEditore, Milano 2014, p. 39; cfr. supra, pp. 11-13.

[4] «Figura culturale di specie rarissima», «scrittore eccentrico nel senso letterale del termine»: con queste e simili espressioni Antonio Porta si riferisce a Morselli nel corso di quattro distinti interventi pubblicati su «Il Giorno» dal 1974 al 1977, volti a tracciare un primo bilancio della produzione dell'autore lombardo; gli interventi sono disponibili in F. Sasso, *Antonio Porta legge Guido Morselli. Quattro recensioni*, «Retroguardia. Quaderno elettronico di critica letteraria», 26, 2010, <http://retroguardia.altervista.org/wp-content/uploads/2010/10/antonio-porta-legge-guido-morselli-a-cura-di-francesco-sasso.pdf> (03/2022).

[5] G. Manganelli, *Raccontò il possibile inesistente*, cit.

Riuscendo acutamente a cogliere l'originalità e l'ambiguità di fondo della pagina morselliana, in più occasioni Manganelli ne elogia «la precisione maniacale», la «minuzia» quasi «notarile»: un «notaio dell'impossibile», appunto, arrivò a definirlo, ammirando la grazia leggera e la lucida esattezza con cui sapeva raccontare «ciò che non è accaduto, ciò che non accadrà e ciò che non può accadere»[6].

Le inusuali caratteristiche della scrittura in prosa di Guido Morselli, che ne fanno un autore al contempo così singolare e così significativo, si ritrovano perfettamente condensate all'interno della sua ultima opera, portata a compimento solo pochi mesi prima del suicidio, nel luglio 1973, e pubblicata postuma da Adelphi nel 1977. Testamento letterario, dunque, *Dissipatio H.G.* si configura chiaramente come «geniale sunto»[7] e limpido compendio non solo della parabola umana ed esistenziale di Morselli, quanto soprattutto della sua parabola artistica, segnando il punto d'arrivo di un complesso percorso ideologico e narrativo.

Come si può rilevare per molti dei precedenti testi morselliani, *Dissipatio H.G.* è edificato su un fondamentale principio di rovesciamento e paradossale sovvertimento dei termini che costituiscono la realtà a noi nota e su cui riposano le nostre convinzioni. In questo specifico caso, a essere ribaltati sono gli stessi concetti di 'vita' e di 'morte', invertiti e scambiati di segno dall'invenzione di base su cui si costruisce l'intero edificio romanzesco. Essa prende avvio, come si evince dalle pagine iniziali, dal fallimentare tentativo di suicidio del personaggio protagonista[8]: risalito dal 'luogo-limite' e chiaramente emblematico in cui

[6] *Ibidem*. Analoghe riflessioni si ritrovano anche nella recensione a *Il comunista*, in cui Manganelli imputa nuovamente all'ambiguità dell'opera morselliana la sua esclusione dal panorama editoriale coevo («Fu appunto questa ambiguità che, mettendo a disagio tanto i conservatori quanto gli innovatori, finì per escluderlo»); la stessa «originalità di questo scrittore», prosegue Manganelli, «è mimetizzata, rispettabile», quasi «sommessa». In realtà, «il suo decoro, la sua buona grammatica, la diligenza burocratica del suo linguaggio», che appaiono a prima vista così inusuali, «sono qualità da leggere in rovescio: una pervasiva allucinazione di decenza copre scheletri di angosce, di ironici errori temporali, di impossibili» (G. Manganelli, *Un comunista senza biografia*, «Il Mondo», 1° aprile 1976).

[7] D. Visentini, *Il difetto della complessità. Una riflessione sul "romanzo" di Guido Morselli*, «Otto/Novecento», 37, 3, 2013, p. 98; tale valore di «compendio morselliano» è evidenziato anche da Sapegno nella sua recensione a *Dissipatio H.G.* (N. Sapegno, *Tutto svanisce in un soffio*, «Il Giorno», 31 marzo 1977). È opportuno rilevare i limiti di una lettura del romanzo condotta in chiave esclusivamente autobiografica, volta a individuare nella vicenda di *Dissipatio* un riflesso della travagliata esistenza del suo autore, esaurendo la profondità del significato testuale in un processo di mera trasposizione letteraria del vissuto personale. «L'invenzione narrativa che informa la *Dissipatio*», osserva Visentini, è infatti «così evidentemente ricalcata sul modello dell'esperienza di Morselli da aver confuso spesso la critica, che di fatto ha preordinato gli aspetti emotivi e confessionali dell'opera a quelli intellettuali», al punto di ridurre il romanzo a una sorta di confessione con valore di congedo (D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 98).

[8] «L'Inspiegabile si è inaugurato per opera mia», afferma il protagonista nel II capitolo: «Per lo meno», aggiunge, «gli eventi hanno coinciso (all'inizio) con un evento strettamente privato e mio; coincidenza, oso pensarlo, non casuale» (G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, Adelphi, Milano 2012 [1977], p. 18).

ha provato a togliersi la vita – una profonda grotta terminante in un lago sotterraneo –, egli scopre, inaspettatamente, di essere l'unico uomo rimasto sulla Terra. Dileguatasi in un silenzioso annichilimento, quasi volatilizzatasi, l'umanità sembra aver abbandonato il pianeta in punta di piedi, sommessamente. Dietro di sé, il genere umano ha lasciato soltanto le tracce della propria passata produttività e opulenza, testimoniate dai rumori delle macchine tecnologiche rimaste ancora in funzione, residui di una società industriale improvvisamente arrestatasi. E ha lasciato, dietro di sé, il protagonista, ultimo esemplare di una specie che sembra essersi «angelicata in massa»[9]; unico sopravvissuto al misterioso «Evento», egli è ora «testimone della vita anonima e lieta di sé»[10], spettatore della progressiva rivincita del regno animale e naturale, che invade gli spazi delle metropoli ormai libere dalla presenza umana. Un mondo in precedenza «tutto corpo», dunque, viene improvvisamente «scorporato»; e tuttavia, se una simile realtà – osserva nuovamente Manganelli – è identificabile in ultima istanza con la morte, si ritrovano ora invertiti «i termini di una corrispondenza cosmica»:

> Un mondo tutto corpo è identificabile con la morte; è la morte. Dunque il mondo si è metamorfizzato in morte. Il sopravvissuto si è salvato perché, innamorato della morte, ha trovato al suo posto la vita. Con uno di quei suoi straordinari salti fantastici che hanno un gelo mentale matematico, Morselli ha rovesciato i termini di una corrispondenza cosmica. Il suicida è vivo, i vivi sono, non già "morti", ma "la morte".[11]

Lo schema che rappresenta più compiutamente la costruzione narrativa di *Dissipatio H.G.* è dunque, come si diceva poc'anzi, un grafico capovolto; un'immagine mentale dalla precisione geometrica, come quella delle «due piramidi» descritta dal protagonista in conclusione del quindicesimo capitolo:

> Mi metto in cerca dei pensieri di un tempo. Richiamo l'immagine antica (ma è mia, e me la sono inventata qualche giorno fa) della piramide, anzi le due piramidi, opposte e congiunte per la base. Dall'ominide capostipite ai miliardi di uomini viventi nell'era ultima. E da questi miliardi di uomini al successore, restringendosi di colpo la seconda piramide in me, successore e erede, unico esemplare sopravvissuto.
> I due estremi opposti, però, non hanno sostanza, si riducono a simboli. Non c'è stato un capostipite, l'ominide o uomo originario è soltanto un supposto teorico. Così, in fondo alla piramide invertita, l'individuo-vertice, il mio individuo, non può che ridursi a un'ipostasi mentale. Geometricamente, la cosa è chiara:

[9] Ivi, p. 67.

[10] G. Manganelli, *Nel gioco di Morselli solo la morte è viva*, «Tuttolibri», 26 marzo 1977; ora in N. Bellucci, A. Cortellessa (a cura di), *«Quel libro senza uguali». Le* Operette morali *e il Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2000, p. 428.

[11] Ivi, p. 427.

> il culmine di una piramide, ritta o capovolta che sia, è solo un punto. Senza consistenza. Io 'non' ho titoli a 'essere'.[12]

A ben vedere, tuttavia, questa «piramide invertita» – emblema dell'intera costruzione narrativa – «rovescia un universo che è a sua volta rovesciato»[13], producendo una figura perfettamente dotata di senso. Grazie a un attento e continuato ricorso alla tecnica dello straniamento, il 'gioco' di Morselli intende così stimolare una riflessione sull'inversione di valori dominante nella società contemporanea e sulla necessità di un radicale mutamento di paradigma.

«Esemplare memoriale d'inesistenza», *Dissipatio H.G.* pone dunque al centro del suo universo fittizio l'unico, vero protagonista ormai rimasto, vale a dire il pensiero individuale; quale «componente più autentica»[14] dell'essere umano, il pensiero soggettivo, esaltato nella sua assoluta centralità e inalienabilità, appare a tutti gli effetti il pilastro attorno al quale si aggrappa e sorregge l'esile vicenda ideata da Morselli. Il percorso intrapreso dall'unico sopravvissuto del genere umano viene descritto, infatti, come un «*itinerarium mentis in Mortem*»[15]; altamente significativo appare in tal senso anche lo stesso episodio iniziale, in cui il protagonista vede materializzarsi la propria inclinazione solipsistica, il proprio «antico desiderio di ridurre la realtà a sé stesso»[16], di cui dà esplicitamente conto nel IV capitolo:

> Io facevo il mio solito giuoco, parentesizzare l'esistenza di miei simili, figurarmi come l'unico pensante in una creazione tutta deserta. Deserta di uomini, s'intende. In questi casi, il mio discorso interno si può decorare di pedanteria: Hegel ha sognato una realtà in sé e per sé, io sognavo una realtà con me e per me. Dove gli altri non hanno luogo, perché non ci sono.
> Con un'ulteriore differenza rispetto a Hegel e ai romantici, che quelli, non si sa a che scopo, identificavano il reale col Soggetto, io lo volevo nella sua perfetta oggettività. Mio, però, esclusivamente mio.
> Allo stadio finale di una contemplazione abbastanza perversa, riuscivo a persuadermi per davvero di essere solo. Solo nel mondo. In gergo filosofico si chiama, salvo errore, solipsismo: l'individuo io, e la sua visione delle cose, nessun altro, niente altro.[17]

[12] G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 109.

[13] G. Manganelli, *Nel gioco di Morselli solo la morte è viva*, cit., p. 428.

[14] D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 99.

[15] G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 69.

[16] F. Parmeggiani, *Morselli e il tempo*, «Annali d'italianistica», 19, 2001, p. 282.

[17] G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 49. Anche D. Visentini, evidenziando il ruolo predominante assegnato dall'autore all'«irriducibile vita del pensiero soggettivo», esamina con particolare attenzione l'episodio iniziale del tentato suicidio, da cui «la macchina allegorica del romanzo prende avvio» (si vedano, in particolare, le pp. 99-100 dello studio sopra citato). Secondo Visentini, inoltre, la più alta concentrazione dell'atto del pensiero coinciderebbe, in *Dissipatio*, con la *meditatio mortis*: «*Dissipatio H.G.*, col suo vitalismo paradossale, è allegoria del pensiero al suo grado più alto: quel pensiero che, tramite la concentrazio-

Quello del solipsismo appare chiaramente come uno dei temi principali intorno a cui si muove la riflessione morselliana, compreso all'interno di una più generale critica ai monismi, che pervade in maniera sottile e al contempo insistente le pagine del romanzo[18]. Il protagonista stesso, come si è visto, costituisce un «perfetto esempio di soggetto ipertrofico»[19], che manifesta la tendenza a ridurre ogni aspetto del reale a prodotto ed estensione del proprio pensiero, come emerge anche dai dialoghi intrattenuti con il dottor Karpinski, il quale lo invita a distaccare «il suo io», a pensare «a tutto tranne se stesso»[20]. Quello messo in atto dal protagonista di *Dissipatio* è un continuo e instancabile processo di «"iificazione" delle cose»[21] che lo circondano, sulla base di un esasperato soggettivismo. Un così marcato individualismo, dalle conseguenze a dir poco paradossali, è da mettere in relazione con l'indifferenza e l'insensibilità proprie dell'uomo contemporaneo, con quell'«impartecipazione al mondo esterno» su cui l'autore invita a riflettere attraverso le parole di Mylius:

> Occorre partire dalla premessa realistica di ciò che significa per noi "essere morti". Impartecipazione al mondo esterno, insensibilità, indifferenza. Stabilito che la morte è questo, si conclude che la vita le assomiglia, il divario essendo puramente quantitativo. Idealmente, la vita dovrebbe essere apprendimento, esperienza, interessi [...]. Il connotato del morto è l'impassibilità: ora l'ignoranza e (aggiunga) la dimenticanza o facilità a dimenticare, riducono noi vivi, per

ne in se stessi, conduce alla concentrazione più intransigente, totale della *meditatio mortis*. Solo da qui si compie il recupero dell'individualità – la "sopravvivenza", in tutti i sensi» (D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 101).

18 Sulla critica ai monismi, «tanto soggettivistici quanto materialistici», portata avanti da Morselli, si rimanda al saggio di Paola Villani, *Un mistico ribelle. A-teologia e scrittura in Guido Morselli*, Graus, Napoli-Roma 2012; si legga, ad esempio, quanto afferma la studiosa sulla «deriva estrema» del solipsismo rappresentata in *Dissipatio*: «Se in *Contro-passato prossimo* e *Divertimento 1889* bersaglio polemico è la Storia nella sua assolutizzazione del Fatto sacralizzato, della dittatura dei fatti, in *Dissipatio*, ma anche nel *Diario*, la critica si ribalta: non è più diretta contro l'assolutizzazione della realtà ma contro quella del soggetto. È quasi la dimostrazione della deriva estrema cui porta il "solipsismo"» (p. 196).

19 F. Parmeggiani, *Morselli e il tempo*, cit., p. 282.

20 G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 61: «La sera veniva a trovarmi quand'ero già a letto, mi ordinava al telefono la tazza di cacao caldo, mi diceva: Beva e poi spenga. Spenga il lume e distacchi il suo io, pensi a tutto tranne se stesso». La figura di Karpinsky, che nel corso del romanzo si connota di chiari tratti cristologici, viene indicata dal protagonista come uno dei «rari incontri, nella mia vita, forse l'unico, per cui meritasse di uscire dal pianeta-io» (ivi, p. 68).

21 L'espressione è tratta dal *Diario* morselliano, precisamente da un brano datato il 10 dicembre 1966. Il *Diario* è l'esito di un'attenta opera di selezione diretta fa Giuseppe Pontiggia sulla base dei quaderni compilati da Morselli nell'arco di oltre vent'anni; pubblicato da Adelphi nel 1988, è accompagnato da una Prefazione dello stesso Pontiggia, mentre il testo e le note sono curate da Valentina Fortichiari.

> la quasi totalità delle esperienze (o relazioni) possibili, a una impassibilità analoga. Siamo morti a tutto ciò che non ci tocca o non c'interessa. Non dico a ciò che succede sulla Luna, ma a ciò che succede a coloro che stanno di casa dirimpetto a noi. [...] Morire biologicamente, è il perfezionarsi di uno stato in cui ci troviamo già ora.[22]

Inserito nella parte centrale dell'opera, il ricordo del dialogo avvenuto, «una mattina d'aprile», tra l'io narrante e lo pseudo-filosofo Mylius tocca dei temi universali, svelando la sostanziale equivalenza tra «la cecità di un morto» e la «cecità di un vivente»: lo scambio tra i poli della 'vita' e della 'morte' sopra menzionato trova qui un'esplicita tematizzazione. L'ignoranza e l'impassibilità dell'uomo contemporaneo «rispetto alle effettive esperienze altrui» lo conducono a un'«autentica occlusione», circoscrivendo la nostra esistenza corporea a un moto unicamente «circolare» intorno «a quel piccolo nucleo che si chiama 'io'»[23]. Per l''io-monade' cui si è ridotta l'esperienza umana non vi è ormai alcuna differenza, se non quantitativa, rispetto alla morte: la nostra è «morte parziale, ma reale»[24], tutt'altro che metaforica, chiosa Mylius con un assunto «tetro e irrefutabile, funebremente rassicurante»[25].

Di conseguenza, l'asse narrativo di *Dissipatio H.G.* non può che sorreggersi sul dipanarsi dei pensieri del protagonista: le sue riflessioni sono, necessariamente, «il cardine attorno a cui ruota l'esile invenzione allegorica del romanzo»[26]. Non potrebbe, d'altra parte, essere altrimenti: nell'universo ormai 'svuotato' dell'ultimo romanzo morselliano non può accadere nulla; registrando una pressoché totale assenza di eventi, la narrazione procede attraverso l'analisi dei «nodi della psiche», delle «inclinazioni» e dei «postulati dell'esperienza filosofica, letteraria, sociale»[27] di un 'moderno Deucalione'. Come ha debitamente evidenziato Daniele Visentini, lo scenario fittizio di *Dissipatio* è dunque sottoposto a un radicale processo di «svuotamento», che porta l'intera specie umana a estinguersi

[22] G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 74.

[23] Ivi, p. 75. Come osservato da Francesca Parmeggiani, considerazioni pressocché analoghe a quanto poi espresso, sotto forma di dialogo narrativo, in *Dissipatio*, si possono ritrovare in molti estratti del *Diario;* in particolare, la nota del 14 febbraio 1968 viene ripresa senza quasi nessuna modifica all'interno della conversazione con Mylius (cfr. F. Parmeggiani, *Morselli e il tempo*, cit., pp. 275-276).

[24] G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 75.

[25] Ivi, p. 73; Lo stesso protagonista, d'altronde, si autodefinisce nel corso del testo come una «monade intellettuale senza aperture né impegni» (ivi, p. 28).

[26] D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 101.

[27] *Ibidem.* Sull'assenza di eventi del testo morselliano si è pronunciato anche Francesco Muzzioli: «Del resto, la *Dissipatio* ha poco di narrativo: non può succedervi più niente. Per il sopravvissuto non c'è nessuna nuova Eva, al massimo il fantasma di un dottore. Il tempo è un presente ormai assoluto, senza possibilità di un futuro "curatore". Perciò, la rappresentazione si irrigidisce nel quadro, come allegoria vuole» (F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007, p. 96).

e «il quotidiano» a ridursi progressivamente, «fino al punto di dissiparsi»[28]. Una simile operazione narrativa, inoltre, risulta ancora più interessante se confrontata con quanto Morselli dichiara riguardo all'opera di Kafka. Dopo aver letto *Il processo*, lo scrittore lombardo individua «lo scopo sostanziale dell'arte kafkiana» proprio nell'atto di 'annullare' la dimensione del quotidiano: a Kafka, scrive, interessa «attaccare la cosa, mostrarne l'inconsistenza, sbriciolarla o piuttosto svuotarla sotto i nostri occhi»: «Svuotarla. Un oggetto materiale può scoppiare, non solo se lo si gonfia all'eccesso riempiendolo di troppe cose, – ma anche se lo si priva di tutto il suo contenuto, se lo si sgonfia sino a produrre in esso il vuoto pneumatico»[29].

Significativamente, nella *Dissipatio* morselliana la pratica di svuotare «di forma e di senso» gli eventi materiali «si estremizza fino a divenire l'unica realtà del romanzo»[30]. Il nucleo essenziale della vicenda che si sviluppa nel corso del testo s'identifica, in ultima analisi, con «l'intuizione iniziale», generatrice dell'intero edificio romanzesco, basata sull'improvvisa scomparsa del genere umano e sul sovvertimento dei termini di vita e di morte. È a partire da quest'idea iniziale che Morselli trae, con la rigorosità di un ragionamento scientifico, le fila della sua storia, secondo un procedimento che Michele Mari ha individuato anche alla base della produzione manganelliana:

> Come Giorgio Manganelli, anche Morselli ha bisogno di sviluppare un'intuizione iniziale con coerenza e lucidità, [...] esplicitandone ogni potenzialità attraverso un ossessivo processo di deduzioni: con un'oltranza logica generale e una meticolosità d'esecuzione che garantiscono il raggiungimento di una visione surreale (ora grottesca ora paradossale ora allucinata) senza che si perda nulla sul fronte della plausibilità, della credibilità, della 'normalità'.[31]

Scoprendo la fondamentale «vocazione gnomico-allegorica»[32] della scrittura morselliana, il critico ne evidenzia la capacità di estrapolare e sviluppare con coerenza il potenziale implicito in un'unica 'matrice' di partenza, dalla valenza fortemente allusiva, riuscendo al contempo a salvaguardare la logica del piano letterale[33]. Una simile tendenza di *reductio ad unum,* condotta con rigore matematico, è testimoniata anche in una lettera indirizzata a Guido Calogero,

[28] D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 110.

[29] G. Morselli, *Diario*, Adelphi, Milano 1988, p. 312.

[30] D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 110.

[31] M. Mari, *Estraneo agli angeli e alle bestie (lettura di* Dissipatio H.G.*)*, «Autografo», 14, 37, 1998, p. 49.

[32] Ivi, p. 50.

[33] Anche Riccardo Ceccherini, nel suo saggio sulle *Influenze del romanzo apocalittico in* Dissipatio H.G., mette in luce la valenza allegorica e metafisica dell'opera, ricordando tuttavia l'importanza di prestare la debita attenzione anche «al *cosa* racconta Morselli, e cioè il livello letterale della sua allegoria» (R. Ceccherini, *Influenze del romanzo apocalittico in* Dissipatio H.G., «La Fusta. Journal of Italian Literature and Culture», 23, 2015, p. 2, <https://la-fusta.blogs.rutgers.edu/influenze-del-romanzo-apocalittico-in-dissipatio-h-g/> (03/2022).

laddove Morselli parla di «un istinto» che «lo trascinava a cercare in ogni argomento o problema la riduzione ad unità, l'idea generatrice e generalissima»[34].

Il processo che governa la composizione di *Dissipatio* è dunque un processo costitutivamente allegorico, di quel particolare tipo di allegoria che non coincide con una singola figura retorica né si riduce al più classico meccanismo della personificazione, ma che abbraccia, piuttosto, l'insieme dell'invenzione romanzesca. Nell'opera morselliana, l'allegoria s'identifica infatti con la situazione narrativa stessa, con lo scenario creato dall'autore a partire da un''idea prima' eletta a centro totalizzante del racconto. Una simile costruzione testuale induce dunque a teorizzare una forma di allegorismo narrativo che, adottando la felice proposta dello scrittore Josè Saramago, si può definire come 'allegoria situazionale'.

Illustrando il procedimento inventivo da cui sono scaturite le proprie opere in prosa, Saramago ne ha infatti individuato a posteriori il motore principale proprio nell'istanza allegorica; nel tentativo di racchiudere in una formula più chiara possibile le peculiarità di questa specifica modalità di scrittura, egli ha parlato, in più occasioni, di 'allegoria di situazione'. Riprendendo le fila del discorso teorico svolto nel terzo capitolo della *Parte seconda* [35], si ricorderà, anzi tutto, come tale definizione voglia indicare una rappresentazione fittizia il cui scopo primario è quello di ricreare una ben determinata «situazione», filosofica o sociologica, che allude a problematiche *reali*, stimolando una profonda riflessione sui valori o disvalori imperanti nel mondo contemporaneo. Gli scenari immaginati da Saramago in opere quali *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *A Caverna* (2000) o *Todos os nomes* (1997) sono chiaramente allegorici, ponendosi come indiretto riflesso della realtà in cui viviamo; essi scaturiscono tutti da una ben precisa 'idea prima', nucleo significante del testo e perno intorno al quale si muove l'universo narrativo dell'autore. Nel caso specifico di *Ensaio sobre a Cegueira* – opera che, fra quelle dello scrittore portoghese, presenta maggiori punti di contatto con il romanzo di Morselli –, l'ipotesi di fondo è costituita dall'improvviso e, anche qui, inspiegabile diffondersi di una rara forma di cecità, che colpisce progressivamente l'intera popolazione; i malati, costretti in una prima fase a vivere in un ex-manicomio dove subiscono ingiustizie e soprusi, regrediranno verso una condizione che si situa al di fuori della civiltà. Il reale obiettivo dell'autore è quello di sondare e valutare il 'residuo di umanità', la resistenza di valori umani all'interno di uno scenario descritto come radicalmente 'inumano'; la narrazione inclina, pertanto, verso una lucida analisi della società contemporanea e del degrado verso cui rischiano di precipitare i comportamenti degli individui. Conseguentemente, l'intreccio romanzesco perde d'importanza, esattamente come si è potuto rilevare per la *Dissipatio* morselliana: il piano degli eventi passa in second'ordine, le vicende sono essenziali, disposte al fine di portare avanti l'idea centrale del testo e le sue diramazioni. Allo stesso modo, anche la caratte-

[34] G. Morselli, *Al professor Guido Calogero*, in Id., *La felicità non è un lusso*, a cura di V. Fortichiari, Adelphi, Milano 1994, p. 42.

[35] Cfr. supra, pp. 125-128 e pp. 151-154

rizzazione dei personaggi appare estremamente scarna: basti pensare all'assenza di nomi propri, che non vengono forniti né per il protagonista di *Dissipatio H.G.* né tanto meno per le figure principali che popolano *Ensaio sobre a Cegueira*. In entrambi i casi si ha l'impressione di trovarsi di fronte a delle maschere, più che a dei personaggi veri e propri, quasi a degli 'indicatori' necessari per lo svolgimento della rappresentazione allegorica. Sia *Dissipatio H.G.* sia *Ensaio sobre a Cegueira* vivono infatti «di idee forti, che poi si dispiegano»[36], e che pertanto non necessitano di un articolato intreccio narrativo, né di retroscena o antefatti che motivino le azioni dei personaggi; il vero «centro» dell'opera risiede altrove, come osserva acutamente Manganelli a proposito del *corpus* morselliano: «I personaggi di Morselli sono, tutti, dei testimoni, dei cartelli indicatori che guidano alla *situazione*, al *problema*, a quel frammento di metafisica putrefatta e travestita che è il vero centro del romanzo di Morselli»[37].

L'obiettivo verso cui tende l'intero organismo narrativo, dunque, è quello di 'inscenare' una determinata 'tesi' o 'supposizione', creando una 'situazione' fortemente allegorica. Non a caso, alcuni critici hanno parlato, in relazione alla produzione morselliana, di 'narrativa d'assunto'. Si tratta di un'espressione che, come ha mostrato Daniele Visentini, Morselli di fatto utilizza con una certa frequenza nel corso delle proprie annotazioni, servendosene in particolare in una nota del 21 agosto 1971, come elemento di demarcazione tra la «narrativa amena, o d'intrattenimento», e la «narrativa che potremmo dire di *assunto*»; quest'ultima viene ulteriormente differenziata in narrativa di «assunto letterario» – in cui «lo scrittore ha come scopo esclusivo di raggiungere un certo livello formale, dapprima senza ricorso a tecniche nuove, poi con larga introduzione di novità» –, di «assunto storico, o psicologico» e infine di «assunto ideologico o [...] politico sociale», come nel caso dei romanzi «"a tesi"»[38]. Nelle sue riflessioni sulla forma narrativa, Morselli individua quindi nella letteratura moderna una «crasi che egli, per mezzo della sua arte, sperimenta di persona», vale a dire «quella tra la schietta diegesi e l'assunto teorico su cui, di volta in volta, la narrazione s'appoggia e si modella»[39]. Con una sorprendente lucidità, l'autore persegue dunque la pratica di trasformare un'idea iniziale, un assunto metafisico

[36] M. Rizzante, *Nomi. Dialogo con José Saramago, Zibaldoni e altre meraviglie*, 27 dicembre 2010, <http://www.zibaldoni.it/2010/12/27/saramago> (03/2022); il lettore, infatti, non deve perdere «di vista i pilastri che sostengono l'edificio, l'architrave che unisce quel che sta sopra a quel che si trova sotto».

[37] G. Manganelli, *Un comunista senza biografia*, cit.

[38] G. Morselli, *Diario*, cit., p. 373. Il passo è citato e commentato in D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 102; lo studioso evidenzia, inoltre, la consistente influenza esercitata sulle teorie morselliane in merito al romanzo dal pensiero di Auerbach, in particolare da *Mimesis*, «testo che rivestì una grande importanza nella formazione dello scrittore bolognese» (*ibidem*).

[39] D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 103.

o filosofico, in un'«ipotesi narrativa»[40]; una simile concezione e impostazione del processo della creazione letteraria fanno sì che i suoi testi assumano la veste di «romanzi-apologhi», dove le tesi di partenza «si oggettivano in un universo di fantasia, e dove finalmente può sbizzarrirsi il gusto morselliano di verificare e mettere in cortocircuito le oltranze della filosofia coi dettagli più concreti, realistici o verosimili, della vita sociale e quotidiana, della storia politica e del progresso tecnologico»[41]. A ulteriore verifica della volontà autoriale di costruire delle *situazioni narrative* dalla forte valenza allegorica, è possibile rileggere il seguente passaggio di *Dissipatio H.G.*: «Trovo in un cassetto, nel mio chalet, un quadernino incominciato una decina di giorni fa, col titolo: "Io, e un'*ipotesi* stravagante". L'ipotesi stravagante è, si capisce, la *situazione* in cui io vivo dopo il 2 giugno»[42]. Ancor più indicativo, inoltre, risulta un brano di poco precedente, in cui il protagonista definisce la propria condizione come «materiale di studio di un certo interesse»: «E mi tengo in osservazione. Sul banco di prova di una situazione inedita, e piuttosto estrema e stremante, costituisco un materiale di studio di un certo interesse»[43].

Configurandosi come 'riprova' di una situazione metafisica e concretizzazione di un postulato astratto, *Dissipatio H.G.* è simile a una sorta di dimostrazione *in vitro*, ricordando da vicino la coerenza di un esperimento scientifico. Anche in relazione a questa singolare natura dell'opera è possibile osservare delle significative analogie con la forma e l'andamento assunti da *Ensaio sobre a Cegueira*. Allo stesso modo di *Dissipatio H.G.*, infatti, il testo di Saramago risulta caratterizzato da «un narrato che rimane scarsamente motivato al livello della finzione», in cui non viene e non verrà fornita nessuna spiegazione concreta dell'inspiegabile evento da cui trae origine la vicenda; conseguentemente, come ha osservato Francesco Muzzioli in un ampio studio dedicato alle scritture distopiche, il lettore è portato «a considerare gli avvenimenti non come equivalenti di un vissuto, ma come appositamente costruiti dall'autore, a scopo dimostrativo»[44]. Si

[40] M. Marchesini, *Da Pascoli a Busi. Letterati e Letteratura in Italia*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 54. Marchesini osserva come, a differenza delle opere precedenti, in cui «le riflessioni saggistiche sono ancora "contenute" nel protagonista», in *Dissipatio H.G.* Morselli compia un passo ulteriore, rompendo «questo involucro» e trasformando «direttamente l'assunto teorico in ipotesi narrativa».

[41] *Ibidem*.

[42] G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 69; il corsivo è mio.

[43] Ivi, p. 65.

[44] F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 237; a *Ensaio sobre a Cegueira* Muzzioli riserva una delle apposite 'schede' di lettura presenti nella sezione conclusiva del suo studio, dedicata ad alcune opere esemplificative dell'evoluzione del genere distopico e delle sue varie realizzazioni nel corso del XX secolo (nello specifico, le opere considerate sono: *Grimus* di Salman Rushdie, *Apocalipsis de Solentiname* di Julio Cortázar, *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi, *Galápagos* di Kurt Vonnegut, *Die Rättin* di Günter Grass, *En attendant le vote des bêtes sauvages* di Ahmadou Kourouma e *Oryx and Crake* di Margaret Atwood). L'esame di *Dissipatio H.G.* di Morselli trova invece spazio all'interno del capitolo settimo (F. Muzzioli, *Dislocazioni: ironia, allegoria, linguaggio*, in Id., *Scritture della catastrofe*, cit., pp.92-103).

è spinti, dunque, a riflettere più attentamente sul valore del termine «ensaio» del titolo originale dell'opera, non mantenuto nell'edizione italiana, la quale, con un effetto di una presa immediata sui lettori ma con conseguente perdita di un dato rilevante, traduce semplicemente *Cecità* (opposto, invece, il caso del successivo *Saggio sopra la lucidità*, che ricalca fedelmente *Ensaio sobre a lucidez*). È interessante, infatti, notare come in portoghese il vocabolo «ensaio» significhi propriamente «esperimento scientifico», metodo sperimentale con cui verificare se un fenomeno converge al fine cui è destinato, «prova» o «tentativo» condotto empiricamente[45]. Applicandosi, anche in questo caso, a uno scritto che si snoda lungo un asse narrativo molto scarno, fatto di pochi blocchi e sequenze lineari, il riferimento al 'saggio' presente nel titolo originale è da intendersi precisamente «nel senso dell'esperimento *in vitro*»[46]. A un esame più approfondito, le molteplici scelte attuate da Saramago nella composizione dei vari livelli del testo si mostrano concordi in tale direzione:

> Proviamo a mettere delle persone normali in una situazione estrema, cosa succederebbe? Taluni atteggiamenti del narratore, quando prende le distanze e sottolinea gli aspetti grotteschi e ridicoli dell'agire brancolante dei ciechi, quando scherza con facili giochi di parole, applicando i modi di dire della vista a coloro che l'hanno perduta [...], ironie che non sarebbero adatte alle reazioni interne dei personaggi, il cui stato è piuttosto quello della profonda prostrazione. Né potrebbero essere attribuite al personaggio della moglie del medico, che, per quanto costituisca l'osservatore indispensabile per registrare i comportamenti della massa umana, non è distaccata ma ben coinvolta nella pietà e nel ribrezzo. *Non resta che considerare il testo,* allora, *come una sorta di dimostrazione mediante il racconto: ciò consente di spiegare i lati lacunosi e parziali nella costruzione della finzione.*[47]

Non solo, come si diceva poc'anzi, Saramago non si preoccupa di fornire una legittimazione scientifica al 'mal bianco' che invade lo scenario da lui ideato, ma, in più punti dell'opera, «i personaggi stessi sembrano accorgersi del fatto che si trovano in una rappresentazione fittizia», quasi come fossero «le cavie di un laboratorio»[48]. Tra i vari luoghi testuali che testimoniano l'emergere di una si-

[45] Il portoghese «ensaiar»/«ensaio», esattamente come l'italiano «saggiare»/«saggio», deriva infatti dal termine, appartenente al latino tardo, «exagium, -ii», con cui si indicavano dei pesi usati per verificare il valore delle monete. Di qui il significato di «ensaio» come «experiência ou operação metódica para analisar determinada substância, descrever ou testar um corpo ou as suas características ou para verificar a adequação ou capacidade de algo» (voce «ensaio» in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/ensaio> [03/2022]). Sull'accezione maggiormente diffusa dell'italiano «saggio», che parimenti conserva il valore di «esperimento» e «prova» con cui accertare delle qualità o proprietà di un determinato fenomeno, ha fortemente influito la tradizione del termine *essai* in Francia e quella di *essay* in Gran Bretagna.

[46] F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 234.

[47] *Ibidem*; il corsivo è mio.

[48] *Ibidem*.

mile consapevolezza da parte dei personaggi, particolarmente eloquente appare uno scambio di battute tra la moglie del medico e la ragazza dagli occhiali scuri in merito all'effettiva natura della cecità che ha colpito la popolazione:

> Non siamo immortali, non possiamo sfuggire alla morte, ma dovremmo almeno non essere ciechi, disse la moglie del medico. E come, se questa cecità è concreta e reale, disse il medico, Non ne sono sicura, disse la moglie, Neanche io, disse la ragazza con gli occhiali scuri.[49]

In questo e in numerosi altri frammenti di dialoghi che puntellano il discorso indiretto libero del romanzo di Saramago risulta scoperta e quasi sorprendente la convergenza con le tesi sulla «cecità dei morti» e la «cecità dei vivi» formulate da Morselli attraverso il personaggio di Mylius («il mondo è pieno di ciechi vivi», aveva affermato poco prima la moglie del medico). Anche l'obiettivo perseguito dallo scrittore portoghese, infatti, sembra essere quello di «saggiare», attraverso un «esperimento» sociologico, cosa possa rimanere di «umano» in «situazioni inumane»[50], quale appunto quella postulata in *Ensaio sobre a Cegueira*. In simili 'spie' testuali, inoltre, è da ravvisare la possibilità che il senso dell'opera riposi «su di un altro livello del narrato» – su un piano, appunto, «allegorico-morale»[51].

Altrettanto significativa risulta la confluenza tra i territori dell'invenzione romanzesca e quelli del saggio, sapientemente messa in atto nell'opera di Saramago. Su questo aspetto l'autore ha avuto modo di pronunciarsi in più occasioni, specialmente nel corso di interviste; rispondendo alla domanda sullo statuto e sul significato che, a suo parere, il genere del romanzo poteva ancora rivestire nel panorama contemporaneo, lo scrittore ha individuato proprio nel «saggio» una possibile via di sopravvivenza e proficuo rinnovamento interno. Come si è avuto modo di osservare in precedenza, per José Saramago il romanzo contemporaneo è diventato sempre più «critico», portando alla luce la propria componente riflessiva e argomentativa; lo scrittore arriva pertanto a postulare un'accresciuta vicinanza tra il genere romanzesco e il genere saggistico, affermando esplicitamente di comporre non tanto delle 'storie' tradizionalmente intese, quanto piuttosto «dei saggi con alcuni personaggi»[52], secondo il modello principe di Montaigne.

In maniera analoga, nella scrittura di Guido Morselli si riscontra una compresenza di due spinte eterogenee, quella dell'invenzione narrativa e quella, da sempre radicata nell'autore e intellettuale lombardo, della speculazione teorica, del libero e lucido dispiegamento del «pensiero individuale»:

> Prima ancora che come narratore o filosofo, Morselli presenta sempre sé stesso come *pensatore*: autodidatta e affrancato da qualsiasi ottica di scuola, egli è un

[49] J. Saramago, *Cecità*, trad. di R. Desti, Feltrinelli, Milano 2013 (1996), p. 250.

[50] F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 238.

[51] Ivi, p. 235.

[52] M. Rizzante, *Nomi. Dialogo con José Saramago*, cit.

> cultore del pensiero individuale, la cui vocazione primaria, senza distinzioni tra generi, è per la scrittura. Da questo sincretismo deriva l'*impasse* cruciale, alla risoluzione della quale il *corpus* morselliano è consacrato: quella tra sofferto bisogno speculativo e anelito perenne alla narrazione. Ricercando costantemente un modo, un sistema per coordinare la sua duplice esigenza introspettiva ed espositiva, Morselli saggia i modelli di scrittura più vari, con capacità di adattamento davvero mimetica. Nei suoi scritti il racconto e la speculazione teorica, il saggio e l'invenzione, il pensiero e la scrittura coagulano in un insieme inestricabile.[53]

Della forte tendenza alla speculazione filosofica, che percorre costantemente l'intero *corpus* narrativo di Morselli, si hanno tracce ben evidenti anche all'interno delle pagine del *Diario,* vera e propria riserva di «spunti teorici che lo scrittore riutilizzò a piene mani durante la stesura delle opere maggiori», a testimonianza della solida «consapevolezza» teorica con cui «guardò alla propria esperienza letteraria»[54]. La presenza e il rilievo della componente saggistica all'interno della scrittura morselliana sono tali da apparire come un «segno distintivo», come una delle «caratteristiche salienti della sua pagina»[55]. Questa «incontenibile vena teoretica», come la definisce Daniele Visentini, emerge con particolare evidenza nel tessuto testuale di *Dissipatio,* disseminato di «lacerti speculativi»[56] afferenti ai più vari argomenti e alle più diverse sfere – dall'ontologia alla psicologia fino all'ecologia e alla sociologia. L'intera opera è attraversata da numerose digressioni e glosse, in un continuo autocommento che scopre quella «ragione raziocinante»[57] propria dell'autore e, di riflesso, del personaggio narrante; una propensione, d'altronde, esplicitamente confessata in più luoghi del libro, sin dall'episodio del tentato suicidio:

> Quanto alla precisione contabile, devo dire che la mia vita psichica è povera. Anche nel senso della semplicità, della elementarità. *Si presta alla ragioneria*: le frustrazioni inconsce e i *pathos* viscerali, i mali oscuri che connoterebbero

[53] D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 102.

[54] *Ibidem*. Su questo aspetto si rimanda anche al contributo di Nicola Turi, *Dal «Diario» di Guido Morselli: sui confini della forma-romanzo*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*. Atti del Convegno MOD (13-16 giugno 2007), Edizioni ETS, Pisa 2008, p. 328; la tendenza alla teorizzazione, afferma Turi, rischia talvolta di 'appesantire' la narrazione romanzesca, resa tuttavia «più leggera e spedita» in quei casi in cui «il fantastico – rivolto al passato (come in *Contro-passato prossimo*) o al futuro (come in *Dissipatio H.G.*) – in qualche modo la allontana dall'autobiografismo e la obbliga a *esternare* tutto [...] attraverso l'intreccio o lo sfondo storico».

[55] M. Mari, *Estraneo agli angeli e alle bestie*, cit., p. 49. Sui legami tra la narrativa morselliana e la scrittura saggistica si sono soffermati anche Vittorio Coletti, *Guido Morselli*, «Otto/Novecento», 2, 5, 1978, pp. 89-115, e Cesare Segre, *Guido Morselli e i mondi alternativi*, in *Guido Morselli dieci anni dopo (1973-1983).* Atti del Convegno (20 ottobre 1984), Comune di Gavirate, Gavirate 1984, pp. 19-30.

[56] D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 101.

[57] G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 109.

l'uomo moderno, io, devo confessarlo, non me li trovo. Un mio collega mi accusò di "critica riduttiva".[58]

Come testimoniato anche da altre occorrenze testuali, la «vita psichica» del protagonista è dunque caratterizzata da una ferrea consequenzialità, che nemmeno la solitudine schiacciante dello scenario surreale in cui si trova riesce a incrinare: «la mia ragione», afferma la voce narrante, «se ne sta verticale, rigorosa»[59], del tutto «intatta» e «loquace sino alla petulanza»[60]. In assenza della necessità di procurarsi mezzi per il proprio sostentamento – poiché l'umanità «ha faticato per secoli al solo intento di accumularmi provviste», osserva ironicamente, «Cibi, bevande, vestiti» e persino «Combustili» – il «tarlo del pensiero»[61] occupa interamente le giornate del protagonista. Insieme a esso, si fa spazio il sentimento crescente della «paura», che è, «fatalmente», «un male della ragione discorsiva, estraneo agli angeli e alle bestie», come si legge nel quattordicesimo capitolo. L'ossessiva «cerebralità»[62] che caratterizza il personaggio centrale di *Dissipatio H.G.* si riflette conseguentemente sull'impianto stesso dell'opera, portata avanti con un'irrefutabile lucidità intellettuale; anche lo stile, secco e asciutto[63], riproduce la perentorietà di un assioma, procedendo frequentemente attraverso la successione di frasi nominali o addirittura di vocaboli isolati, separati dal punto fermo, quasi l'autore stesse predisponendo i termini consequenziali di un sillogismo filosofico. Nelle pagine di *Dissipatio H.G.*, Morselli dà dunque prova di un mirabile «gelo mentale matematico»[64], che guida l'ordinata disposizione della materia narrativa all'interno di una forma letteraria sapientemente controllata. Una forma espressiva «flessibile e capace», in grado di tradurre in finzione letteraria il bizzarro 'esperimento' morselliano, proprio perché crocevia tra «riflessione teorica e prassi artistica»[65].

Nonostante l'originalità e la singolarità che contraddistinguono l'opera, Morselli continua a servirsi, in relazione a *Dissipatio H.G.*, dell'etichetta di 'romanzo'. Merita qui soffermarsi brevemente sulle ragioni di una simile scelta, soprattutto per apprezzare la stretta affinità esistente tra le riflessioni morselliane sulla declinazione contemporanea del genere romanzesco e quelle, già richiamate, di Saramago sul medesimo tema. Secondo Morselli, il romanzo è da intendersi

[58] Ivi, p. 18.

[59] Ivi, p. 130.

[60] Ivi, p. 132.

[61] Ivi, p. 111.

[62] Si veda M. Mari, *Estraneo agli angeli e alle bestie*, cit., p. 55.

[63] Si rimanda al riguardo all'analisi di Paola Villani, *Il «caso» Morselli: il registro letterario-filosofico*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1998.

[64] G. Manganelli, *Nel gioco di Morselli solo la morte è viva*, cit., p. 427. Com'è noto, «Morselli scrisse questo romanzo nello stesso anno in cui si tolse la vita, 1973»; e forse, commenta Manganelli, «mai era giunto ad una così calma gestione del suo astratto e lucido gioco intellettuale, un gioco mortale e tuttavia capace di una intima grazia, oserei dire letizia» (ivi, pp. 427-428).

[65] F. Parmeggiani, *Morselli e il tempo*, cit., p. 276.

quale contenitore «ampio, multivoro o eteroclito»[66], che arriva a imporsi come «genere pan-letterario» capace di comprendere la letteratura tutta: «si sbaglia e si fa torto al romanzo moderno», afferma con chiarezza l'autore lombardo, «non vedendo che esso è oggi tutta la letteratura, senza residui o quasi»[67]. Si tratta di un concetto cardine del sistema di pensiero di Guido Morselli; non a caso, esso occupa un posto di primaria importanza nell'immaginario scambio di battute tra l'editore e l'autore che, in qualità di *Intermezzo critico,* interrompe la narrazione di *Contro-passato prossimo*:

> L'editore. – Questo vistoso Apocrifo della storia contemporanea, che lei ci sottopone, così carico di tesi da provare, e scarso di *appeal*, sotto ogni aspetto, le pare proprio che possa andare col nome di romanzo?
> L'autore. – Oggi il romanzo non è nella letteratura, è la letteratura. Da esso non si esce. Aggiungerei che il romanzo è persino transletterario, per i nostri gusti d'oggi. Include, per esempio, o può includere, la teologia.[68]

Anziché irrigidirsi attraverso l'adozione di canoni specifici, il romanzo può sopravvivere nella società odierna proprio in virtù della sua interna capacità di adattamento, attraverso una continua evoluzione e ibridazione di codici tra loro eterogenei. Nella sua 'transletterarietà', esso appare piuttosto come «una federazione di generi», basandosi su un largo uso della pratica della contaminazione[69]; è qui più che evidente la consonanza con le formulazioni proposte da Saramago, il quale concepisce il romanzo come «uno spazio dove far confluire la *summa* dell'esperienza umana e della conoscenza», «un oceano verso cui confluiscono diversi fiumi»[70]. Simili posizioni teoriche risultano con chiarezza dall'analisi delle opere prese in considerazione in queste pagine, che mettono consapevolmente in discussione la tradizione del genere stesso. Bruno

[66] G. Morselli, *Diario*, cit., p. 257 (nota del 30 luglio 1965).

[67] Ivi, p. 270 (nota dell'8 giugno 1966).

[68] G. Morselli, *Contro-passato prossimo*, Adelphi, Milano 2008 (1975), p. 101. Nell'*Intermezzo critico* di *Contro-passato prossimo* – luogo deputato a condensare, sotto forma di dialogo fittizio, la componente saggistica dell'opera – è possibile ritrovare ulteriori affermazioni che confermano i rilievi critici avanzati in queste pagine in merito alla scrittura morselliana; si pensi, ad esempio, alla risposta dell'autore sullo stile del romanzo, definito «campato in aria» ma «insieme, rigidamente consequenziale» (ivi, p. 103).

[69] Si tengano presenti, al riguardo, le considerazioni elaborate da Nicola Turi, che contestualizzano il caso dello scrittore lombardo all'interno del panorama letterario coevo: «Morselli cresce [...] in un periodo di fervido dibattito intorno al genere romanzesco, soprattutto in virtù della polemica che la futura neoavanguardia muove contro la narrativa postbellica; e pur variegato e composito com'è, il Gruppo 63, prima ancora della sua fondazione ufficiale, si costituisce intorno a delle regole ben definite, delle *barriere* (prima persona, rifiuto dell'*engagement,* antinaturalismo) che Morselli trova aberranti [...]. Siamo nel 1965, e per Morselli [...] il termine 'romanzo' va inteso ormai in senso ampio, a indicare "una federazione di generi letterari", assolutamente versatile e proteiforme, fondata su continue contaminazioni [...] e perciò refrattaria a qualsiasi tentativo normativo» (N. Turi, *Dal «Diario» di Guido Morselli: sui confini della forma-romanzo*, cit., pp. 330-331).

[70] M. Infante, *Conversazione con il Premio Nobel Josè Saramago*, «Origine», 1, 2, 2003, p. 42.

Pischedda ha infatti visto nella *Dissipatio* morselliana un'«opera singolarmente aperta»[71], osservando come questo romanzo possa essere collocato a pari diritto entro più ambiti e filoni della tradizione letteraria, ponendosi al contempo come testo «psicologico, metaromanzo, cronaca-diario, racconto fantastico, *essay* moralista»[72]. L'intrecciarsi di generi diversi tra loro – ben visibile nell'alternanza tra sequenze cronachistiche, blocchi descrittivi, dialoghi fittizi o rievocati e inserti dal taglio propriamente saggistico – va di pari passo con l'enigmaticità di fondo propria dell'opera morselliana, che richiede una certa dose di autonomia interpretativa da parte del lettore. A Morselli, infatti, preme salvaguardare «la libertà e la complessità del romanzo», nella convinzione che «un'opzione pronominale, una qualsiasi soluzione formale non basti a conferire a un'opera narrativa il suo necessario sostrato ideologico», esito di «una serie composita di elementi che riguardano i temi e il respiro intellettuale, il significato profondo delle scelte operate»[73]. In ultima analisi, il romanzo si costituisce nell'ottica di Morselli come «forma di scrittura complessa in senso assoluto»[74], sede di un attento e meditato lavoro che riesce a innovare dall'interno le prerogative del genere; non a caso, Manganelli ricorderà l'autore lombardo come «l'unico romanziere che abbia saputo adibire le strutture tradizionali del romanzo a destinazioni non tradizionali»[75].

La sperimentazione e la costante ricerca di nuove possibilità espressive cui piegare il modello romanzesco rispondono, pertanto, all'esigenza autoriale d'individuare una «forma espressiva idonea a custodire, senza scarti, la complessità dei suoi assunti»[76]. Trasposta in una veste narrativa che, come si è cercato di mostrare, presenta aspetti di marcata originalità, la sfida morselliana ai principali dogmi della modernità radicale assume un valore emblematico, ponendosi, su tutti i livelli, come denuncia della semplificazione e dell'omologazione imperanti nella società contemporanea[77].

Accanto alla critica verso un soggettivismo esasperato, di cui si è discusso poco sopra, altri evidenti obiettivi polemici contro cui è indirizzata la *Dissipatio* morselliana sono costituiti dal capitalismo e dal consumismo, chiaramente

[71] B. Pischedda, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Aragno, Torino 2004, p. 212.

[72] Ivi, p. 218.

[73] N. Turi, *Dal «Diario» di Guido Morselli: sui confini della forma-romanzo*, cit., p. 332.

[74] D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 103.

[75] G. Manganelli, *Un comunista senza biografia*, cit.

[76] D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 108.

[77] Anche su questo aspetto si veda l'acuta analisi di Visentini: «Morselli lancia una consapevole sfida alla semplificazione: antesignano del pensiero complesso, egli confuta i dogmi più caratteristici della modernità, quali la storia, la solidarietà sociale, la razionalità dell'uomo e il suo doppio speculare, l'inconscio. [...] A ben vedere, la tensione che innerva ogni scritto di Morselli è esito di un'ambizione alla complessità. [...] La denuncia di simili dinamiche semplificanti tocca il suo vertice nel capolavoro di *Dissipatio H.G.*, massimo elogio della "concentrazione in sé" e della complessità» (ivi, pp. 108-110).

indicati come i principali mali che l'uomo moderno, ormai scomparso, ha lasciato dietro di sé. Esplicito risulta, a tal proposito, l'«epicedio alle genti» recitato dal protagonista dopo aver spento una precisissima, «ultrasensibile» radio giapponese ritrovata nella camera di un albergo; scanditi dal ritmo del *requiem*, si succedono, una dopo l'altra, le colpe di una società votata esclusivamente alla produttività:

> Alle due di stanotte ho chiuso la complicata ricevente giapponese, ho improvvisato al suo cospetto un epicedio alle genti. L'ideologia, oppio dei popoli, *requiem*; il consumismo, loro pane avvelenato, *requiem*; il dogma bugiardo "Voi siete il prodotto della Produzione", *requiem*; il balordo e luttuoso grido di guerra, "Politique d'abord", *requiem*! O genti, esulto per me ma anche per voi, o in vece vostra, visto che della liberazione non potete godere. Ma non che essa arrivi troppo tardi. La vostra schiavitù la volevate, ne eravate gli autori. E non poteva scomparire che con la vostra scomparsa.[78]

La denuncia della società dei consumi e dell'età della tecnologia, tuttavia, diviene ancor più evidente attraverso l'immagine plastica del monumento eretto dal protagonista in ricordo dell'umanità scomparsa:

> Ho deciso di innalzare alla loro memoria, in piazza del Mercato (Widmad), un cenotafio. Mi pare che si dica così. Ci ho lavorato un paio di giorni: un furgoncino commerciale e una Mercedes coupé, formano la base del monumento, una ventina di televisori, tolti al Grande Emporio, il corpo. Sulle TV qualche apparecchio fotografico e di cinepresa, ceste di bottiglie di cocacola. In cima, all'altezza di tre metri circa da terra, un cartellone enorme, che riempiva una vetrina all'Agenzia di Viaggi. Un Kodachrome di metri 3x2, intimante una spiaggia, con la famosa arena bianca, delle Bahamas, e l'invito "Voliamo laggiù – dove la vita è migliore".[79]

In un'unica rappresentazione tridimensionale, che erge verso l'alto cumuli di apparecchiature e iconici resti della passata civiltà, il personaggio narrante raccoglie 'oggetti-emblema' del fallimento di un'intera società, che ha erroneamente eletto la propria specie a valore assoluto su cui misurare la realtà esterna. Su un palcoscenico ormai vuoto, il protagonista innalza dunque un monumento alla 'società dello spettacolo', dal valore tutt'altro che commemorativo; velata di una sottile e antifrastica ironia, la pagina morselliana si schiera contro la deriva consumistica e contro il primato, consacrato dalla tradizione occidentale, dell'antropocentrismo. È questo, infatti, uno dei principali bersagli polemici dell'autore lombardo, come testimoniano numerosi passaggi del *Diario,* tra cui spicca una nota del 31 ottobre 1949, in cui Morselli già indicava la necessità di ridimensionare e relativizzare il ruolo dell'essere umano nel sistema-mondo:

[78] G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., pp. 51-52.

[79] Ivi, pp. 67-68.

> Dare all'uomo il suo posto, e cioè negargli la caratteristica di 'valore' assoluto, fondamento di 'valori' assoluti, – non significa mancare d'interesse per l'uomo. L'umanismo è nato nell'ambito di una cultura che non era in nessun modo antropocentrica, e sarebbe abusivo tentare una identificazione dell'umanismo col soggettivismo.[80]

Secondo Morselli, l'umanismo va dunque declinato come «senso relativo dell'umano»[81]. L'abbandono di una visione che ha il suo unico centro nell'uomo impone un mutamento di paradigma anche nel campo delle lettere: Morselli auspica, al riguardo, il passaggio da una narrativa basata sull'assolutizzazione dell'individuo umano, cieco riflesso del principio dell'«*homo homini deus*»[82], a una rinnovata pratica letteraria in grado di scardinare «il preconcetto antropocentrico, peccato capitale dell'intellettualismo e dell'idealismo»[83]. Grazie all'invenzione da cui trae origine il suo ultimo romanzo, ossia la silenziosa '*dissipatio*' dell'intero genere umano, Morselli intende offre una compiuta e limpida realizzazione narrativa di tale principio; con la grazia sottile che caratterizza la sua prosa, l'autore dissolve i luoghi comuni legati al consolidamento di una visione antropocentrica, tra cui rientra persino quello della «fine del mondo»:

> La fine del mondo?
> Uno degli scherzi dell'antropocentrismo: descrivere la fine della specie come implicante la morte della natura vegetale e animale, la fine stessa della Terra. La caduta dei cieli. Non esiste escatologia che non consideri la permanenza dell'uomo come essenziale alla permanenza delle cose. Si ammette che le cose possano cominciare *prima*, ma *non* che possano finire *dopo* di noi.[84]

[80] G. Morselli, *Diario*, cit., p. 154.

[81] *Ibidem*: «La tetraggine onde si circonfonde molta parte della letteratura narrativa d'oggi, deriva dal significato assoluto che si attribuisce all'uomo. *Homo homini deus*. Chi nell'uomo riconosce un valore subordinato, chi cioè ha il senso relativo dell'umano, non può concludere al pessimismo: che è, a suo modo, una conclusione assoluta».

[82] *Ibidem*.

[83] G. Morselli, *Realismo e fantasia. Dialoghi*, Nuova Editrice Magenta, Varese 2009 (1947), p. 158.

[84] G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, p. 54.

CAPITOLO III

La discontinuità nella tradizione. Le allegorie del *Pianeta irritabile*

La lettura critica che si propone come terzo momento del percorso di analisi testuali svolto in questo studio è incentrata su un'opera cronologicamente prossima all'appena esaminata *Dissipatio H.G.*, ossia *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi, pubblicata nel 1978 nella collana «Supercoralli» di Einaudi[1]. Oltre alla vicinanza temporale, l'esame del *Pianeta irritabile* consente di mettere a fuoco e sviluppare con maggior attenzione una serie di elementi comuni anche al testo di Morselli, quali la critica all'antropocentrismo e la scelta di collocare la narrazione all'interno di uno scenario distopico, con innegabili richiami al genere della letteratura fantascientifica. L'analisi del testo volponiano vuole dunque porsi in linea di continuità con il discorso avviato nel precedente capitolo, legandosi a determinati aspetti già parzialmente emersi dalla lettura di *Dissipatio H.G.*, per proporne un ulteriore approfondimento e portare avanti la riflessione sul nesso esistente tra l'allegoria 'situazionale' e la distopia. La natura fortemente composita del romanzo, inoltre, mette in campo molteplici declinazioni di ricorso all'allegoria, accostando a delle rappresentazioni allegoriche di più scoperta e agevole decifrazione un'originale rifunzionalizzazione dei modelli letterari cui l'opera fa riferimento. Difatti, oltre alle modalità di allegorismo narrativo aderenti al piano dei contenuti e piuttosto ancorate all'andamento tradizionale di tale procedimento, *Il pianeta irritabile* presenta un particolare utilizzo dell'alle-

[1] Fino al 1980 Volponi intrattiene rapporti editoriali sia con Garzanti sia con Einaudi; la pubblicazione nei Supercoralli de *Il pianeta irritabile* anticipa l'acquisto da parte della casa einaudiana di tutti i diritti dell'autore.

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, elisa.caporiccio@unifi.it, 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

goria in rapporto ai generi della narrazione, che indirizza la nostra indagine verso l'ambito delle 'forme' e della loro indiretta significazione, ponendosi dunque come snodo fondamentale all'interno del percorso che qui si vuole tracciare.

Nel generale clima d'incertezza e allarmante precarietà che caratterizza gli anni Settanta, nel panorama italiano si assiste, come dicevamo, alla pubblicazione ravvicinata di una serie di opere narrative che si muovono lungo le coordinate della distopia letteraria, e in particolare dell'immaginario apocalittico o post-apocalittico: accanto alle già menzionate *Dissipatio H.G.* di Morselli (1977, ma composta nel 1973) e a *Il pianeta irritabile* (1978) di Paolo Volponi, su cui si è scelto di focalizzare la nostra attenzione, è opportuno ricordare, almeno, anche *Il re del magazzino* di Antonio Porta (1978). Costituendo, se non una ben precisa tendenza, quantomeno una «costellazione»[2] letteraria, le opere appena citate condividono il medesimo atteggiamento nei confronti del tema dell'apocalisse, che viene «trattato» e rappresentato «con una particolare attenzione verso le sue implicazioni filosofiche, antropologiche e sociali»[3]. In un interessante contributo volto a delineare un'analisi del «romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta», Florian Mussgnug ha individuato nel diffuso ricorso a tale genere da parte di numerosi scrittori della nostra penisola «un'occasione privilegiata per interrogarsi sulle basi economico-sociali e ideologico-culturali della società in cui vivono»: «Trattare della fine dell'umanità significa», per loro, «avanzare delle analisi sociologiche e antropologiche del presente», indicando al contempo «modelli per la società del futuro»[4]. Questa tensione di fondo è stata in più occasioni sottolineata dalla critica; Riccardo Ceccherini, in particolare, osserva come i tre autori sopra richiamati – Morselli, Volponi e Porta – sfruttino abilmente «un panorama distopico di chiara derivazione fantascientifica», accostandosi tuttavia a tale modello con estrema originalità e quasi con cautela, tanto che «le loro opere si identificano più correttamente con il genere allegorico, la satira o la favola morale»[5].

[2] Si veda Irene Palladini, *Nel magazzino della evaporazione. Intertestualità apocalittica tra Guido Morselli e Antonio Porta*, «Rhesis», 8, 2, 2017, p. 239.

[3] F. Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, «Contemporanea», 1, 2003, p. 21.

[4] *Ibidem*. Di conseguenza, prosegue lo studioso, «il romanzo apocalittico del dopoguerra appare come il principale erede della grande tradizione delle distopie filosofiche e letterarie, da cui riprende alcune delle caratteristiche più cospicue: il disinteresse per i destini singoli e i particolari punti di vista, la forte presenza di temi allegorici, il desiderio di dare un'idea completa ed esauriente della società».

[5] R. Ceccherini, *Influenze del romanzo apocalittico in* Dissipatio H.G., cit., p. 1; nello specifico, Ceccherini mostra come Morselli abbia riutilizzato volontariamente alcuni *topoi* della letteratura post-apocalittica, salvo poi declinarli in chiave metafisica. Il critico conduce inoltre un confronto del romanzo morselliano con tre opere che rappresentano gli archetipi del racconto apocalittico: *L'ultimo uomo* (1826) di Mary Shelley, *La nube purpurea* (1901) di M.P. Shiel e *La peste scarlatta* (1927) di Jack London.

Nel caso della *Dissipatio* morselliana, l'autore arriva persino, tramite il personaggio narrante, a dichiarare la propria presunta estraneità rispetto ai canoni della letteratura fantascientifica:

> Non ho velleità di scienza; nemmeno, lo noto a mio onore, di fantascienza. Non ho pensato a un genicidio a mezzo di raggi-della-morte, a epidemie sparse sulla Terra da Venusicoli malvagi, a nubi nucleari da remote esplosioni. Ho sentito subito che l'Evento non può ridursi alle consuete misure.[6]

Differenziandosi dagli espedienti tipici della fantascienza, e ponendosi anzi «volutamene fuori dalle distopie correnti», Morselli sceglie di realizzare, piuttosto, una sorta di «"distopia pulita"» o «*distopia astratta*»[7], in cui, come si è visto, la natura lacunosa dell'impianto narrativo non lascia spazio ad alcuna motivazione o giustificazione dell'improvvisa e silenziosa scomparsa del genere umano. L'indeterminatezza delle coordinate verosimili del racconto, che si può osservare in *Dissipatio H.G.* così come in altre opere distopiche, legittima e anzi rende necessaria la ricerca di un «significato secondo» o «allegorico» del testo: l'inspiegabile, lasciando «vuota la sede del senso», si «riempie subito di altri sensi»[8].

La professata presa di distanza rispetto alle convenzioni del genere fantascientifico risulta un dato comune a quella che, con Florian Mussgnug, possiamo definire come «letteratura apocalittica d'autore»[9], sviluppatasi nell'ambito italiano tra gli anni Settanta e Ottanta; essa tende infatti a presentarsi, in molte delle sue manifestazioni, «deliberatamente problematica e ricca di accenni perturbanti alla realtà extratestuale»[10]. La tendenza a marcare l'originalità della

[6] G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 56.

[7] La definizione è di Francesco Muzzioli, *Dislocazioni: ironia, allegoria, linguaggio*, cit., pp. 94-96: «non sempre», argomenta il critico, «la distopia si appoggia su "motivi" corrispondenti a reali problemi sociali. Può scegliere invece l'impossibilità e l'inverosimiglianza, e fare a meno delle "motivazioni"». Questa totale assenza di spiegazioni – che sarebbero per altro «inutili», poiché non vi sono destinatari cui rivolgerle – configura il testo morselliano come una distopia «astratta» o «pulita», «che lascia tutto intatto, tranne l'elemento "inquinante" rappresentato dall'uomo, il cui unico merito sta in questa "elegante" uscita di scena senza lasciar traccia» (ivi, p. 95).

[8] Ivi, pp. 95-96. Come ulteriori esempi di distopie «astratte» Muzzioli adduce anzitutto la «distopia totalitaria» di Nabokov (*Invito a una decapitazione*, 1934, pubblicato nel 1959), dove «il legame con le dittature incontrate dall'autore nella sua propria biografia [...] viene a diluirsi» in una narrazione «immersa in un clima onirico, di sottili incongruenze, slittamenti e metamorfosi della realtà» (p. 95); il critico cita inoltre due testi di Beckett, *Lo spopolatore* (1970) e *Finale di partita* (1957), dove, parimenti, l'«astrazione» regna sovrana e la distopia si riduce a «mera "descrizione di uno stato", lo stato di residui vicini al nulla» (ivi, pp. 97-99).

[9] F. Mussgnug, *Finire il mondo*, cit., p. 23; inaspettatamente, nota il critico, «simili prese di distanza nei confronti della paraletteratura non occorrono soltanto nel contesto relativamente chiuso ed elitario della cultura italiana», registrandosi al contrario «persino nell'ambito delle letterature anglofone» (*ibidem*).

[10] Ivi, p. 24.

propria opera rispetto alla tradizione fantascientifica, spesso «considerata come una fonte quantitativamente proficua ma qualitativamente debole dell'immaginario apocalittico contemporaneo», si accompagna a un diffusa professione di «scarsa familiarità»[11] con le caratteristiche proprie di questo filone, nonché a una certa prudenza nell'accostarsi ad esso. La questione, che si rivela di un certo interesse, investe direttamente il «rapporto fra il romanzo apocalittico "alto" e i generi fortemente codificati della cultura di massa»[12], tra cui rientra, appunto, la letteratura fantascientifica. Pur non mancando i tentativi di avvicinare la scrittura 'alta' e la cosiddetta 'paraletteratura', liberandosi di una distinzione a ben vedere «rigida e convenzionale»[13], l'ambito della fantascienza continua a essere inteso e recepito come produzione di consumo, destinata a un pubblico popolare[14]. Di conseguenza, autori come Morselli e Volponi si servono del patrimonio immaginario della letteratura fantascientifica come strumento per condurre un'acuta analisi sociologica, per rendere visibilmente comunicativo un discorso di ben più ampia portata, riguardante le storture e i rischi insiti nel mondo contemporaneo, con il complementare fallimento degli «schemi interpretativi»[15] e dei paradigmi di pensiero attualmente dominanti.

La necessità di un radicale e coraggioso «passaggio da un ordine interpretativo ad un altro radicalmente diverso»[16], infatti, è il motore che genera la distopia immaginata da Paolo Volponi nel suo *Pianeta irritabile*. Il debito nei confronti nei confronti della letteratura fantascientifica risulta evidente sin dall'*incipit* del romanzo, che si apre con l'immagine della pioggia che eternamente cade sul secolare «leccio di colore nero-verde» e sul mondo post-apocalittico ideato da Volponi, vessato da un principio di una continua instabilità e mutabilità:

> Piove a dirotto da sempre, senza interruzioni né rallentamenti. Nemmeno se una collina frana o se una foresta entra nell'acqua che sale in fondo, qualche cosa muta dentro la pioggia. Solo i giorni e le stagioni girano toccando la luce; e

[11] Ivi, p. 22.

[12] *Ibidem*.

[13] Ivi, p. 23.

[14] Il generale clima di reticenza con cui le opere fantascientifiche erano accolte dalla critica italiana è testimoniato persino da alcuni giudizi espressi nel corso degli anni Sessanta da Umberto Eco, uno degli studiosi maggiormente attenti ai fenomeni della cultura di massa e ai loro contatti con la tradizione colta. Pur registrando «un intensificarsi di romanzi e novelle che battono con costante lucidità sui temi che preoccupano la letteratura, la critica, la sociologia contemporanea», lo stesso Eco continua a definire la fantascienza come «letteratura di consumo», pertanto non meritevole di essere esaminata e studiata, «se non per finzione snobistica», secondo «i criteri applicabili alla letteratura di esperimento e di ricerca». Il critico riconosce nel genere fantascientifico l'«ala progressista» della produzione di consumo e ne sottolinea la «funzione allegorica ed educativa», che sfocia «in una critica positiva»; tuttavia, come si vede, il giudizio formulato in questi anni rimane ancora fortemente riduttivo (si veda U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964, pp. 371-374).

[15] F. Mussgnug, *Finire il mondo*, cit., p. 32.

[16] *Ibidem*.

> questo è l'unico segno che il tempo ancora esiste. Un segno che sparisce spesso, ogni volta che la pioggia cambia e si mette a piovere petrolio, catrame, acqua salata, acqua mista a sabbia o a madreperla.[17]

Un avvio che, nell'atto di introdurci gradualmente nello scenario distopico volponiano, scopre la propria filiazione dall'analogo inizio di *The long rain* di Ray Bradbury[18]. Esso serve, inoltre, a informare sin da subito il lettore della principale proprietà del mondo post-apocalittico volponiano: un mondo perennemente «in rivolta»[19], in cui la materia, abnorme e grottesca, è in continua mutazione. La «reattività vivente della natura ferita e 'irritata'»[20] a causa degli sfruttamenti troppo a lungo perpetuati dal genere umano, profondamente sconvolta nelle sue leggi dall'ennesima esplosione atomica, s'impone, sin dal titolo, come elemento centrale della narrazione e non solo come mero palcoscenico delle azioni dei protagonisti. Nel corso del romanzo volponiano si susseguono le descrizioni di differenti mondi post-apocalittici – dal «mondo di cenere» a quello delle «montagne di ghiaccio» o al mondo d'erba – dai tratti «discontinui e fortemente stilizzati»[21], che suggeriscono, nuovamente, una lettura in chiave allegorica dell'opera. Se, infatti, «la fantascienza è il modello palese del testo»[22], risulta altresì evidente la volontà, da parte di Volponi, di porsi in un rapporto dialettico con lo statuto di tale modello, lavorando in direzione di una complessa e innovativa risemantizzazione dei suoi stilemi e dei materiali da esso desunti[23]. Attingendo ampiamente dal serbatoio della narrativa fantascientifica, lo scrittore urbinate attua al contempo una moderna e personale rielaborazione dei *topoi* propri della letteratura distopica; svuotati del loro senso originario, essi vengono rifunzionalizzati al fine di veicolare il messaggio allegorico dell'opera.

In primo luogo, una simile operazione è resa possibile dalla combinazione, all'interno del romanzo, di diversi modelli formali, che rendono l'opera «uno

[17] P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, in Id., *Romanzi e prose*, voll. II, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2002 (1978), p. 283.

[18] R. Bradbury, *The long rain*, in Id., *The illustrated man*, Simon & Schuster, New York 2012 (1951), p. 78: «The rain continued. It was a hard rain, a perpetual rain, a sweating and steaming rain; it was a mizzle, a downpour, a fountain, a whipping at the eyes, an undertow at the ankles; it was a rain to drown all rains and the memory of rains. It came by the pound and the ton, it hacked at the jungle and cut the trees like scissors and shaved the grass and tunneled the soil and molted the bushes. It shrank men's hands into the hands of wrinkled apes; it rained a solid glassy rain, and it never stopped».

[19] Cfr. Marcello Carlino, Il pianeta irritabile*: l'allegoria di una materia in rivolta*, in Quaderni di critica, *Volponi e la scrittura materialistica*, Lithos, Roma 1995, pp. 61-67.

[20] E. Zinato, *Commenti e apparati*, in P. Volponi, E. Zinato, *Romanzi e prose*, vol. II, Einaudi, Torino 2002, p. 749.

[21] F. Mussgnug, *Finire il mondo*, cit., p. 26.

[22] E. Zinato, *Commenti e apparati*, cit., p. 751.

[23] Non a caso, Marcello Carlino ha parlato de *Il pianeta irritabile* come di un «romanzo di una fantascienza totalmente fuori quadro» (M. Carlino, *Racconto di parte della letteratura italiana del Novecento*, Lithos, Roma 2010, pp. 228-229).

spazio di intersezione tra diversi generi letterari»[24]. In particolare, sulla filigrana dell'immaginario fantascientifico e post-apocalittico l'autore innesta una serie di elementi, tematici e strutturali, che rimandano chiaramente allo schema della favola esopica; la presenza e l'influsso di tale genere letterario sono anzi talmente pervasivi ed evidenti da indurre la critica a identificare, al fondo della natura composita dell'opera volponiana, «una moderna favola allegorica nel senso benjaminiano»[25]. Come vedremo, l'inaspettato «cortocircuito tra materiali fantascientifici e materiali favolistici»[26] risulta funzionale a comunicare il sostrato ideologico dell'opera, dimostrando come la scrittura di Volponi trovi una spinta sperimentale da un originale uso delle forme e degli immaginari letterari poc'anzi indicati.

La vicinanza con il genere favolistico, d'altra parte, risulta palese sin dalla scelta e dalla presentazione dei quattro personaggi eletti da Volponi come ultimi autori in grado di farsi carico di un'istanza di rifondazione utopica dell'esistente e dei suoi canoni di rappresentazione e interpretazione. Nel corso del secondo capitolo, infatti, scopriamo che le «quattro paia d'occhi»[27] che emergono dall'oscurità cava del leccio appartengono a una scimmia di nome Epistola, a un elefante dal biblico appellativo di Roboamo, all'oca Plan Calcule e al nano Mamerte, soprannominato anche 'Zuppa'[28]. I membri del viaggio tracciato da Volponi sono dunque costituiti da tre figure di animali e da un quarto personaggio, quello del nano, che nel principio del romanzo presenta ancora dei

[24] E. Bucci, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel* Pianeta irritabile, «Fermenti», 49, 248, 2019, pp. 127-148; nel suo intervento, Bucci offre un quadro molto chiaro dei molteplici, eterogenei modelli formali che agiscono nella composizione de *Il pianeta irritabile*, ricostruendo attentamente l'atteggiamento dell'autore verso il genere fantascientifico e verso quello della favola esopica.

[25] S. Ritrovato, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Metauro Edizioni, Fano 2017, p. 91. Nel suo studio (più precisamente nel quinto saggio raccolto all'interno del volume), Salvatore Ritrovato ricostruisce «un percorso apocalittico volponiano», soffermandosi specialmente sui due momenti, fondamentali e consecutivi, rappresentati da *Corporale* (1974) e da *Il pianeta irritabile*. Relativamente all'impiego di elementi tratti dal genere favolistico nell'opera di Volponi, si rimanda in primo luogo all'ampia e circostanziata analisi di Tiziano Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, «Italianistica», 42, 1, 2013, pp. 145-164.

[26] E. Bucci, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel* Pianeta irritabile, cit., p. 7.

[27] P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 283: «si socchiudono gli occhi dei viventi che stanno sotto la pioggia: quattro paia d'occhi diversi di grandezza e di colore, mischiati dalla stessa fissità. La mancanza di qualunque rumore che non sia quello della pioggia è totale: questo silenzio debbono sentire sopra, come loro spazio, le teste di quegli occhi».

[28] La presentazione dei quattro personaggi nascosti nella profondità della grotta del leccio occupa l'inizio del secondo capitolo; i protagonisti del romanzo emergono dall'oscurità dell'albero l'uno dopo l'altro, come in una composizione corale: «Al centro della grotta c'è un elefante», ci svela il narratore, «e sopra la sua schiena siede una scimmia», con una mano che «penzola rosa mentre l'altra è nascosta dentro l'orecchio del pachiderma»; «Sotto l'elefante» emerge la figura di «un'oca, ritagliata nel bianco», e, infine, «all'altro capo della catena» a cui è legata l'oca «c'è un nano che sta sdraiato su un fianco» (ivi, pp. 288-289).

forti residui di attaccamento alla condizione umana, via via abbandonati lungo un progressivo cammino d'iniziazione all'animalità. Sulla scelta di simili 'figuranti' agisce, scopertamente, il modello delle *Operette morali* di Leopardi, per altro dichiarato sin dall'epigrafe d'apertura del romanzo, con quel monito all'«immortalità selvaggia» direttamente ripreso dagli *Accorgimenti di memoria*. La citazione in esergo costituisce, dunque, «l'indice di una vera filiazione culturale»: il tono di corrosiva ilarità «con cui nel testo viene contemplata la scomparsa dell'uomo rievoca, infatti, la dura ironia e il radicale rifiuto dell'antropocentrismo delle *Operette morali*»[29].

Il ricorso a un impianto di tipo favolistico, sommato al carattere distopico dello scenario fittizio, informa interamente il percorso dei suddetti protagonisti attraverso una natura sconvolta e deformata; procedendo secondo un'impostazione marcatamente episodica, il romanzo guida i quattro personaggi attraverso un viaggio nel mondo post-apocalittico, scandito da una serie di 'prove' che il gruppo deve di volta in volta affrontare e da molteplici scontri con avversari di varia natura, frutto di «mutazioni allucinate»[30] e di alterazioni prodotte dalla tracotanza dell'uomo e della scienza. Se l'articolazione del cammino per tappe e per prove successive potrebbe indubbiamente rimandare allo schema della fiaba, piuttosto che a quello favolistico, in realtà la sequenza di sfide e di provvidenziali «oppositori e aiutanti» rimane «costantemente ancorata alla realtà materiale», senza concedere «alcuna concessione al magico e al meraviglioso»[31].

In misura analoga a quanto osservato per il genere fantascientifico, anche l'adozione di moduli e figure legati alla tradizione della favola esopica risulta a ben vedere subordinata alla volontà di portare avanti un discorso conoscitivo e ideologico, avente il suo centro nel confronto tra natura e civiltà. Pertanto, Volponi si discosta nettamente dai significati originari della favola esopica, piegandoli a un impulso di tipo allegorico. Una simile lettura è suggerita, in modo piuttosto scoperto, già a partire dalla descrizione dei protagonisti animali, di cui si può osservare una caratterizzazione in direzione antropomorfa. Sin dall'inizio del loro percorso, il lettore è infatti portato a riconoscere nei quattro personaggi volponiani «altrettanti gradi diversi di sottomissione al potere umano»[32]: la scimmia Epistola, nata in cattività, «ha rifiutato di farsi ammaestrare mantenendo così la

[29] E. Zinato, *Introduzione*, in P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., pp. XVIII-XIX. In merito al legame del testo volponiano con le *Operette morali* (in particolare con il *Dialogo di due bestie*), si veda anche Maria Carla Papini, *La desinenza in "ale": Paolo Volponi e Giacomo Leopardi*, in Ead., *La scrittura e il suo doppio. Studi di letteratura italiana contemporanea*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 315-341.

[30] E. Bucci, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel* Pianeta irritabile, cit., p. 7.

[31] *Ibidem*. Su questo aspetto, e più in generale sulla distinzione tra favola e fiaba, si rimanda anche a Enrico Baldise, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Mursia, Milano 1982.

[32] F. Mussgnug, *Finire il mondo*, cit., p. 26; già «la scelta dei quattro personaggi principali», afferma lo studioso, «favorisce una lettura rigidamente allegorica del testo volponiano» (*ibidem*).

sua indipendenza»[33], per porsi immediatamente come nuovo capo del gruppo e istituire una gerarchia animale[34]; l'oca Plan Calcule, che della precedente vita nel circo ricorda solo le regole formali, si piega in maniera automatica al servizio del potere, svolgendo la funzione di 'ricognitore' e 'tecnocrate' del gruppo; diverso, invece, il comportamento dell'elefante, che rappresenta l''ideologo' e la cui obbedienza al «dominio umano non nasce come opportunistica acquiescenza a un potere oggettivo ma è il frutto di un patrimonio millenario di istintiva e servile lealtà»[35], riflessa anche nel suo aspetto esteriore. «L'attribuzione di un valore allegorico alla corporalità dei personaggi»[36] si può facilmente verificare anche nel caso del nano Mamerte, la cui deformità rappresenta in maniera emblematica il suo collocarsi a metà strada tra la condizione umana e quella animale; lo stesso epiteto 'Zuppa', con cui viene frequentemente identificato nel corso del testo, allude a una caratteristica assenza di forma e d'identità. Oltre a parte della faccia, non a caso, il nano ha perso «uno dei più importanti tratti identificativi»: la bocca, «luogo deputato per eccellenza al riconoscimento fisiognomico e alla razionalità», nel suo caso indicato solo con il termine generico di «buco»[37]. Come evidenzia anche Guido Santato, nella caratterizzazione dei personaggi centrali del romanzo Volponi sfrutta dunque «un'iconografia allegorico-grottesca»[38]. Tuttavia, l'effetto prodotto non coincide, come nella favola esopica, con la volontà di esemplificare attraverso delle figure animali delle proprietà tipicamente umane; al contrario, la descrizione volponiana dei quattro protagonisti risponde alla finalità di opporre, diametralmente, il paradigma dell'animalità a quello dell'individualità umana[39]. La più evidente originalità del romanzo rispetto alla tradizione favolistica consiste, pertanto, «nel fatto che il travestimento allegorico accentua il conflitto fra l'agire propriamente animale e

[33] *Ibidem*.

[34] Sul ruolo assunto all'interno del gruppo da Epistola si veda il commento di Carlino: «paradigmaticamente, nel racconto allegorico, Epistola, la scimmia-condottiero, che per elezione e formazione risponde a logiche imitative e riproduce in tutte le sue fasi la dialettica servo-padrone» (M. Carlino, Il pianeta irritabile*: l'allegoria di una materia in rivolta*, cit., p. 62).

[35] F. Mussgnug, *Finire il mondo*, cit., p. 27.

[36] *Ibidem*.

[37] M. Colonna, *Il pianeta irritabile, o l'epica della mutazione*, in Gruppo Laboratorio (a cura di), *Paolo Volponi: Scrittura come contraddizione*, Franco Angeli, Milano 1995, p. 99.

[38] G. Santato, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in M. Raffaelli (a cura di), *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, Transeuropa, Ancona 1997, p. 101.

[39] Su questo aspetto si veda anche E. Bucci, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel* Pianeta irritabile, cit., p. 15 e sgg. Quella dei personaggi principali del romanzo è, quindi, una «naturalità opportunamente intensificata» (p. 18); per chiarire ulteriormente tale procedimento, è sufficiente confrontarlo con l'esempio, diametralmente opposto, dei «cani assassini», uno dei vari ostacoli incontrati dai protagonisti nel loro viaggio: artificialmente modificati da una serie di esperimenti scientifici, i cani hanno assunto un innaturale postura su due zampe, tanto da somigliare a dei dirigenti aziendali o a dei burocrati. «La caratterizzazione antropomorfa» di questi animali, dunque, «va nella direzione opposta a quella che interessa la scimmia, l'oca e l'elefante», poiché appare come «il frutto del pervertimento della natura operato da una scienza degenerata» (*ibidem*).

l'agire propriamente umano»[40]. La maschera animale implica una denuncia del fallimento dell'uomo, invitando all'adozione di nuove modalità con cui rapportarci all'ambiente che ci circonda. L''alternativa animale' suggerita da Volponi attraverso il viaggio del nano e dei suoi tre compagni mira, in particolare, a «disincagliare la vita dal pregiudizio dell'immortalità»[41]: mentre «l'umanità [...] è caratterizzata essenzialmente dalla volontà di dominio e dal desiderio d'immortalità», gli animali, «al contrario, vanno alla ricerca di un regno dell'uguaglianza e fondano la loro vita sulla consapevolezza e l'accettazione della morte»[42]. Come osserva acutamente Tiziano Toracca, riprendendo un'antinomia di origine leopardiana, «l'animalizzazione» si pone, dunque, quale «argine alla "perfetta civiltà" che produce "barbarie perfetta"»[43].

Nel residuo slancio utopico che, nell'opera volponiana, s'inserisce nel generale paesaggio post-apocalittico, emergendo dalle macerie di una catastrofe universale, non vi è più alcuno spazio per i valori legati alla passata società umana; sono gli animali, ormai, insieme al dato 'materico' della natura 'irritata', i «fautori dell'unica e ultima utopia possibile nell'allegoria di Volponi»[44].

Appare lecito, pertanto, individuare nel romanzo una forma di 'allegorismo del personaggio'. Come abbiamo visto, infatti, i protagonisti scelti dall'autore si inseriscono entro un sistema di gerarchie che rimanda in maniera quasi scoperta all'organizzazione di poteri propria della civiltà umana; le caratteristiche fisiche e il cammino compiuto da ognuno dei quattro membri del gruppo, inoltre, assumono e veicolano un chiaro messaggio allegorico. Particolarmente emblematico risulta, tra tutti, il percorso del nano Mamerte: come anticipato in precedenza, le sue vicissitudini delineano un chiaro ed edificante processo di emancipazione da quelle abitudini che ancora lo legano alla condizione umana, per aderire progressivamente al modello di vita 'animale'. Nell'evoluzione di questo personaggio Volponi esemplifica la necessità di una rifondazione, su larga scala, della tavola dei valori dominante, che arriva a comprendere persino l'estinzione di sé e della propria specie. In tale direzione vanno letti, pertanto, i numerosi pas-

[40] T. Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi*, cit., p. 147.

[41] M. Carlino, Il pianeta irritabile*: l'allegoria di una materia in rivolta*, cit., p. 61; in questo scopo, argomenta il critico, s'identifica «la filosofia del difficile viaggio che attende i quattro personaggi e che Roboamo, l'elefante dotato di parola, espliciterà con chiarezza: disincagliare la vita dal pregiudizio dell'immortalità, comunque sia declinato, significa disporsi ad inseguire l'unica finalità certa e persuasiva, che è la vita stessa "dentro e fuori ciascuno di noi", e farsi consapevoli, nel mentre, che "il nostro regno è sempre con noi" e che andare "per migliorarlo e per migliorarci" configura una necessità come biologica, un primario bisogno materiale» (ivi, pp. 61-62).

[42] T. Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi*, cit., p. 147; «Più che rappresentanti del genere umano», quindi, «gli animali della favola sono realmente degli animali che però agiscono come veri e propri soggetti alternativi a quello» (*ibidem*).

[43] Ivi, p. 148; la citazione leopardiana è a sua volta tratta da G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, vol. I, Mondadori, Milano 1983 (1898), p. 449.

[44] E. Bucci, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel* Pianeta irritabile, cit., p. 128.

saggi testuali in cui 'Zuppa' arresta il proprio avanzare per raccogliere ruderi e resti della civiltà umana, frammenti di un fallimentare paradigma di comportamento da cui il nano non riesce ancora a staccarsi completamente; e in tal senso, soprattutto, va inteso il gesto finale su cui si chiude il romanzo volponiano:

> Tirò fuori adagio, con le mani ormai ridotte a zoccoli, dove le dita ripiegate s'impastavano nelle piaghe e nel callo, il foglio di riso sul quale la suora di Kanton aveva scritto per lui la poesia. Svolse il foglio adagio, con molta attenzione; lo ripiegò in modo diverso e poi lo strappò per dividerlo in due parti: una grande tre quarti, e una un quarto. Consegnò quella più grande a Roboamo e divise ancora la più piccola in due: ne diede un pezzo all'oca e l'altro lo tenne per sé. Lo stirò ancora, gli soffiò sopra angolo per angolo, lo rialzò verso la luce, se lo accostò al buco e cominciò a mangiarlo.[45]

«[U]ltimo segno della sua appartenenza al genere umano», il foglio ripiegato su cui è conservata la poesia della suora di Kanton, «gelosamente custodito»[46] dal nano durante l'intero viaggio, viene infine diviso tra i membri del gruppo, spezzato in parti identiche e trasformato in oggetto di nutrimento. In una scena conclusiva che rimanda al rito eucaristico, Volponi tratteggia dunque un'utopia 'animale' e de-umanizzata, fondata sul principio di un'uguaglianza comunitaria. Il gesto di Mamerte, collocato al termine dell'arduo viaggio attraverso una materia deflagrante, vale come «estremo atto sacrificale, rito iniziatico in cui si commemora la morte della specie, della legge, del padre, ma in cui anche ci si "comunica" della sua sostanza»[47], assumendola e facendola rivivere in sé; il foglio di riso, infatti, dev'essere masticato, ingerito, e così metabolizzato, per poter divenire materia «di produzione d'energia, di accrescimento di vitalità, di escrezione e di scambio con l'esterno»[48]. A essere riaffermato, nel finale dell'opera, è un «ciclo biologico-produttivo», esatto contrario di quello, «artificiale e forzoso»[49], che governa la contemporanea società del Capitale, referente imprescindibile del discorso condotto dal romanzo volponiano. La metabolizzazione del «foglio ripiegato» equivale, dunque, a rilanciare un'istanza materiale, su cui fondare «la possibilità di un altro destino»[50].

All'interno del sistema dei personaggi del romanzo, spetta a Roboamo, «lucida controparte del nano», esplicitare e ricordare al resto dei compagni tali principi conoscitivi; l'elefante, infatti, incita costantemente Mamerte a non indugiare con atteggiamento nostalgico sui reperti della sua precedente condizione umana,

[45] P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 453.

[46] F. Mussgnug, *Finire il mondo*, cit., p. 27.

[47] M.C. Papini, *Paolo Volponi: il potere, la storia, il linguaggio*, Le Lettere, Firenze 1997, p. 90.

[48] M. Carlino, Il pianeta irritabile*: l'allegoria di una materia in rivolta*, cit., p. 63.

[49] *Ibidem*.

[50] Ivi, p. 64; *Il pianeta irritabile*, chiosa Carlino, si configura dunque come «il racconto di un farsi materia e di un riconoscersi in un'istanza materiale» (ivi, p. 65).

per «non rimanere preda delle reminiscenze di un passato ormai liquidato»[51]. Depositario di una stupefacente memoria, Roboamo è esente da qualsivoglia nostalgia: il passato deve essere «pensato» e «adoperato»[52], come ricorda al nano nel corso del viaggio, ossia *rifunzionalizzato* in direzione del presente. Una memoria basata «sul ritorno dell'identico» e su uno sterile meccanismo di ripetizione e imitazione è dichiarata «inservibile», se non addirittura «francamente avversa alla finalità della vita»; a essa va sostituito un procedimento teso a valorizzare, piuttosto, un'etica della «discontinuità nella tradizione»[53]. Quello suggerito da Roboamo, e di fatto realizzato nel corso dell'opera volponiana, è un vitale recupero del patrimonio letterario e culturale; è l'esercizio di una pratica della differenza e della dissonanza, rivolta alla demistificazione di ideologie ormai logore e alla complementare progettazione di un nuovo ordine di pensiero[54]. È per tali ragioni che, paradigmaticamente, il personaggio della scimmia-condottiero Epistola è destinato al sacrificio nello scontro finale con il Governatore Moneta: rispondendo, come si è detto, a logiche di tipo imitativo, la sua morte è indispensabile affinché, per il resto del gruppo, possa finalmente aprirsi un mondo radicalmente rinnovato.

Lo schema dei significati di cui si fa portatore ciascuno degli allegorizzanti animali è, pertanto, chiaramente delineato nello sviluppo e nell'organizzazione del romanzo volponiano; le modalità di una simile forma di allegorismo risultano, anzi, piuttosto scoperte e di lineare decifrazione, tanto da indurre Romano Luperini a osservare, in alcuni luoghi del testo, una certa tendenza allo «schematismo didattico»[55]. D'altra parte, occorre ricordare come le due «forme fondamentali» e le modalità tradizionalmente attestate dell'allegoria siano, non a caso, il 'viaggio' e il 'conflitto'. Nel suo volume sull'*Allegoria: teoria di un modo simbolico* del 1964, infatti, Angus Fletcher individua come modalità archetipiche e basilari dello sviluppo di un'allegoria all'interno della narrativa quella del «*progress*», ossia il percorso compiuto da un personaggio nello spazio al fine di raggiungere una meta prefissata («costante moto in avanti, che sia inesorabilmente diretto verso una meta»), e quella del «combattimento» o scontro tra figure antitetiche[56]. Le due forme individuate da Fletcher possono naturalmente

[51] M. Colonna, *Il pianeta irritabile, o l'epica della mutazione*, cit., p. 100.

[52] Cfr. P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 309: «Io ho una grande memoria, – sventagliò l'elefante dopo una breve pausa, – perfino dei tempi prima del grande crollo e della carestia; ma non ho nostalgia. Pensa e adopera anche il passato, ma non farti legare dalle sue strisce».

[53] M. Carlino, Il pianeta irritabile*: l'allegoria di una materia in rivolta*, cit., p. 62.

[54] *Ibidem*: «Metterci "la testa sopra", farne strumento attivo – non inerte sostituto – delle costruzioni del pensiero, revocarle la delega ad immortalare, prestare la memoria a progettare il nuovo: questo occorre».

[55] R. Luperini, *Il Novecento*, vol. II, Loescher, Torino 1981, p. 815. In tali occasioni, prosegue il critico, «l'adozione del mondo della favola», invece di «assicurare maggiore libertà fantastica serve a un razionalismo dimostrativo, moralistico e vagamente edificante».

[56] A. Fletcher, *Allegoria: teoria di un modo simbolico*, trad. di R. Rambelli, Lerici, Roma 1968, p. 131: «Le allegorie tendono a risolversi nell'una e nell'altra di due forme fondamentali, e non si

dar luogo a modalità miste[57], mescolandosi all'interno di una stessa rappresentazione, come di fatto avviene nel *Pianeta irritabile.* Nel corso del loro viaggio attraverso un mondo distopico, infatti, i quattro protagonisti del romanzo si trovano frequentemente coinvolti in una serie di scontri con entità scopertamente allegoriche; si conferma, in tal modo, l'importanza della «forma-conflitto» tipica del processo di allegorizzazione.

La «tendenza estremizzante e conflittuale»[58] caratteristica del modo allegorico emerge con particolare evidenza nella battaglia conclusiva, che vede contrapporsi i rappresentanti di un nuovo ordine esistenziale e il 'Governatore Moneta', nella cui descrizione «prevale l'uso di schemi ideologici facili da propagandarsi»[59]. L'identificazione dei significati connessi all'entrata in scena del 'nemico' per eccellenza è in questo caso immediata, grazie in primo luogo al 'nome parlante' – con tanto di iniziali maiuscole a rimarcare il valore allegorico del personaggio – e all'altrettanto chiara descrizione della sua apparizione, con l'«armatura scintillante d'oro» e il volto serrato e «lucidato dalla determinazione come un bronzeo conio»[60]. Il Governatore Moneta è dunque la rappresentazione emblematica del dominio del capitalismo in una società oppressa da un'artificiosa ricerca di potere e ricchezza; contro la perversa logica dell'accumulo si scaglia la lunga invettiva pronunciata da Mamerte, in cui, attraverso un lessico basso e corporeo, il nano contrappone il «ciclo naturale» della materia biologica alla «circolazione forzata» e «innaturale» della «merda moneta»[61]. Il Governatore e il suo abbagliante armamentario non sono altro che «segni [...] dell'artificiale» e dell'«imposizione, anche viscerale, su cui l'artificiale si poggia»[62], come sottolinea energicamente il nano[63]. L'intero romanzo-apologo appare, dunque, come «un'invettiva narrativamente realizzata»[64] diretta contro

limitano a sorgere dagli spogli rudimenti di queste due forme; continuano a ritornarvi con insistenza. Queste due forme sono il combattimento e il *progress.* Il primo inizia nella letteratura occidentale forse con la *Gigantomachia* di Esiodo [...], ma assume un maggiore spicco quando viene psicologizzato, con la *Psychomachia* dell'antico poeta cristiano Prudenzio. Il *progress* incomincia con l'interpretazione allegoria dell'*Odissea*, l'*Argonautica* e specialmente l'*Eneide*».

57 Cfr. F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 62: «Forse più esattamente si potrebbe dire che il viaggio sia comunque in funzione del conflitto: infatti, nel percorso allegorico dell'anima, le diverse tappe e i vari incontri si dividono tra gli aiutanti e gli opponenti e questo avviene sia nei migliori risultati, come la *Commedia* dantesca, sia nelle varianti più piattamente "edificanti" e "predicatorie" come il *Piers Plowman* di William Langland [...] e [...] *Il viaggio del pellegrino* di John Bunyan».

58 Ivi, p. 76. Si sofferma sull'importanza della «forma-conflitto» anche C.S. Lewis, in *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, trad. di G. Stefancich, Einaudi, Torino 1969.

59 F. Mussgnug, *Finire il mondo*, cit., p. 27.

60 P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 432.

61 Ivi, p. 438.

62 *Ibidem*; l'artificiale, specifica subito dopo Mamerte, come «artificiosa ragione del potere e non come ricerca e scienza» (*ibidem*).

63 Si veda il commento di M. Carlino, Il pianeta irritabile*: l'allegoria di una materia in rivolta*, cit., pp. 63-64.

64 E. Zinato, *Introduzione*, cit., p. XIX.

il Capitale, inteso e rappresentato nell'opera come «complesso egemonico che si sviluppa prepotentemente autoalimentandosi»[65]. Proprio la figura mostruosa e grottesca del Governatore, allora, rappresenta il più «evidente dato storico» dell'organismo fittizio ideato da Volponi: «la sua nominazione», commenta Tiziano Toracca, «radica letteralmente il futuro al presente dominio del capitale»[66].

Pur inserendosi e sviluppandosi in un universo dai contorni chiaramente distopici, di cui il Governatore costituisce la massima degenerazione possibile, il *Pianeta irritabile* non perde i legami con il mondo della storia contemporanea, cui è anzi fortemente ancorato. La riscrittura dei generi della fantascienza e della favola esopica compiuta da Volponi risulta dunque funzionale a far emergere, costantemente e prepotentemente, il fondamentale «substrato civile e politico»[67] dell'opera. Quella del *Pianeta* è «l'allegoria della necessaria lotta per il superamento di un sistema malato», fondato «sull'oppressione degli esclusi e dei subalterni, sull'onnipotenza e onnipresenza del capitale finanziario»[68]. Un simile obiettivo polemico, come si è visto, è portato avanti da molteplici modalità di allegorismo narrativo, inerenti tanto al piano del contenuto quanto a quello della sperimentazione sulle forme letterarie; pur nella eterogeneità e nel loro differente grado di complessità – più scopertamente ideologiche alcune, più sottili e indirette altre –, esse concorrono tutte, parimenti, alla comunicazione dell'impellente tensione gnoseologica dell'opera. Una tensione che si esprime, necessariamente, nella «forma-conflitto», nelle dissonanze e contraddizioni del testo, in quella pratica della «discontinuità nella tradizione» di cui si fa portavoce Roboamo: fare letteratura significa per Volponi «*confligere*», «proclamarsi contro i termini di certe realtà fisico-materiali, geografiche, culturali»[69], opporsi all'assetto politico ed economico vigente con tutti gli strumenti che il patrimonio letterario può offrirgli.

Nell'allegoria eminentemente politica de *Il pianeta irritabile*, dunque, l''allegorizzato' s'identifica con un'urgenza polemica diretta contro le varie e degenerate manifestazioni della contemporanea società capitalistica. Per portare avanti la «residua protesta della vita sensibile e impulsiva», ormai «schiacciata» dalla logica del potere e del profitto, l'autore si serve, come abbiamo visto, di una serie di 'allegorizzanti' che si trovano *fuori* dalla corrotta condizione umana. Non a caso, l'invettiva finale contro il Governatore Moneta è pronunciata proprio dal personaggio di Mamerte, a segnare il suo progressivo ingresso in un'utopia *post-umana*.

[65] Si cita da un'intervista a Paolo Volponi raccolta in F. Camon, *Paolo Volponi*, in Id., Il *mestiere di scrittore*, Garzanti, Milano 1973, p. 134.

[66] T. Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi*, cit., p. 148.

[67] E. Zinato, *Introduzione*, cit., p. XX, n. 26.

[68] E. Bucci, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel* Pianeta irritabile, cit., p. 3.

[69] P. Volponi, *Vi racconto una storia. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, a cura dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione, Rimini 1985, p. 139. Come afferma Salvatore Ritrovato, dunque, l'opera di Volponi si pone «in perenne tensione con la storia» (S. Ritrovato, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, cit., p. 13).

Merita, in conclusione, soffermarsi ancora un momento sul fondamentale anti-antropocentrismo del discorso volponiano. Considerando nuovamente la scena dello scontro con il Governatore, si può infatti osservare come tale figura, nel porsi come «personificazione del sistema che ha condotto l'umanità all'autodistruzione», sia «massimamente de-umanizzata»[70]; «uomo alla fine dell'uomo», non a caso, lo definisce Mamerte: «Tu non sei un uomo, né vero né finto; sei solo l'uomo alla fine dell'uomo, – sbottò Zuppa nauseato [...] L'uomo che ha snaturato e lasciato l'uomo, sei tu»[71].

Alla luce di una così forte e decisa critica all'antropocentrismo, si comprende la scelta autoriale di affidare la propria narrazione a dei protagonisti animali. L'opposizione tra natura e civiltà, modello animale e modello umano, presente anche in numerose prose minori di Volponi, si colloca al fondo del discorso conoscitivo del *Pianeta irritabile*, scalzando l'uomo dalla sua pretesa di assolutizzazione: «Non credo che l'uomo sia il signore assoluto dell'Universo. [...] Gli animali come protagonisti sono un'istanza della verità del mondo contro la simulazione, contro la sofisticazione e la bugia che il mondo è diventato»[72]. Il romanzo volponiano s'inserisce, così, all'interno di un filone narrativo che declina la distopia apocalittica o post-apocalittico in chiave anti-antropocentrica[73]. L'allegoria del *Pianeta irritabile,* sotto questo riguardo, sembra proseguire l'invenzione intrapresa da *Dissipatio H.G.,* quasi rispondendo alle indicazioni di Morselli sulla necessità di dare, nuovamente, la parola agli animali:

> A me pare cattivo segno che la nostra letteratura [...] non dia più voce agli animali. [...] Questo rifiuto di riconoscere, o almeno di prestare, una vita alle bestie, è effetto di uno squilibrio, tipico dei tempi troppo intensi e presuntuosi: troppo convinti che la natura sia "stupida" all'infuori dell'uomo, ed esista solo come un *décor* per la sua storia, o come una funzione della sua coscienza. Finché il pensiero è stato anche saggezza, l'apologo fioriva.[74]

70 E. Bucci, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel* Pianeta irritabile, cit., p. 18.

71 P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 437; si legga anche il precedente discorso con cui Moneta esprime la propria indignazione nel trovarsi di fronte a un «animale»: «Come, – urlò Moneta, – un animale? Per quale torbida sorte?! Per quale demoniaca profezia l'uomo migliore e più colto deve battersi contro un animale? Che significato ha più un animale nel mondo di oggi e di domani? Quale dramma deve compiersi prima che l'uomo *sapiens et scientificus*, convinto e convincente, modulare e composito, mutante e immutabile, scomponibile sibbene integro nella sua umanità superiore, illuminato da dio e dalla storia, possa raggiungere il nuovo mondo che gli spetta? Un animale?» (ivi, p. 436).

72 P. Volponi, *Scritti dal margine*, a cura di E. Zinato, Piero Manni, Milano 1995, pp. 195-196.

73 Cfr. L.C. Fiorella, *Umorismo e distopia: il riso entropico in Saramago e Ballard*, «Between», 6, 12, 2016, p. 1: «dalla seconda metà del Novecento si sono moltiplicati gli esempi di finzioni apocalittiche che in chiave anti-antropocentrica raccontano una post-umanità finalmente libera dal flagello *homo sapiens*, come *Dissipatio H.G.* (1977) di Guido Morselli; felicemente regredita all'animalità, come *Il pianeta irritabile* (1978) di Paolo Volponi; o darwinianamente destinata alla mutazione per garantirsi una qualche forma di sopravvivenza (e di narratività), come *Galapagos* (1985) di Kurt Vonnegut, o *Die Rättin* (1986) di Günter Grass».

74 G. Morselli, *Diario*, cit., p. 235.

CAPITOLO IV

«Si tratta di un'altra cosa». I gialli allegorici di Luigi Malerba

Con la narrativa di Luigi Malerba entriamo nell'ambito di una logica straniante, improntata, come si mostrerà nel corso di quest'analisi, a un'estetica dell'incongruo e dell'inconsueto. La si potrebbe identificare, concordemente con Francesco Muzzioli, come «un'estetica dello strano», di per sé particolarmente propensa a innescare la ricerca di un senso ulteriore che possa sopperire alle contraddizioni e alle lacune del livello letterale del testo[1]. «La funzionalità dell'allegoria», infatti, si sviluppa in maniera privilegiata proprio «in corrispondenza di una "produzione dello strano"», vale a dire di «una narrativa che non si limita a far risaltare il proprio aneddoto», ossia il piano del contenuto, ma che rende altrettanto incisiva «la propria fattura»[2]. Come si vedrà, nelle due opere qui considerate, *Il Serpente* e *Salto mortale*, ciò viene realizzato dall'autore lavorando principalmente su due aspetti dell'organizzazione testuale: il piano della diegesi, che si complica grazie all'adozione di un'istanza narrante plurima e composita, e il piano delle scelte relative al genere letterario.

Infrangendo i canoni della narrativa novecentesca e fuoriuscendo dalla norma, Malerba conduce il lettore nei paradossi di una ragione delirante, facendo dell'ambiguità il tratto distintivo della propria scrittura. Guidate da una forte

[1] F. Muzzioli, *Le strane allegorie del narratore*, «L'illuminista», 6, 17-18, 2006, p. 113. Il «racconto dell'incongruo», ossia «la vicenda che si spiega male sul piano della verosimiglianza», come nel caso dei romanzi malerbiani, richiede infatti «un'interpretazione allegorica» (ivi, p. 114).

[2] Ivi, p. 125.

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, elisa.caporiccio@unifi.it, 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

e ben determinata progettualità[3], le opere malerbiane inducono a un costante esercizio della riflessione, a una pratica del 'sospetto' – elemento che si accampa, non a caso, al centro dell'universo finzionale de *Il serpente*[4]. I suoi testi, commenta nuovamente Muzzioli, rendono pertanto impossibile un sereno abbandono all'immedesimazione nei personaggi e nelle vicende narrate, invitando piuttosto «al controllo sempre vigile e critico» di una ragione «che deve, lo voglia o no, avere qualcosa dell'indagine e dell'analisi»[5]; la narrativa malerbiana è una narrativa che costringe a pensare, che obbliga all'«acutezza della lettura»[6].

I due romanzi che escono a distanza di pochi anni l'uno dall'altro, *Il serpente* (1966) e *Salto mortale* (1968), si pongono entrambi nella direzione appena indicata; pur nella singolarità e diversità delle soluzioni adottate in ciascuna opera, un loro esame consente di sviluppare una riflessione di fondo sulla valenza allegorica della scrittura malerbiana e sulle specifiche strategie testuali cui l'autore ricorre per veicolarla.

Procedendo a partire dal livello 'macrotestuale' e passando successivamente all'esame del 'microtesto', il primo elemento che s'impone alla nostra attenzione è costituito dalla scelta, da parte dell'autore, di ricorrere al modello formale del romanzo 'giallo'. Una scelta che, se pur declinata in modo dialettico e fortemente personale, risulta «perfettamente consapevole» in Malerba; lo rivela, tra le altre cose, il brano in corsivo che inframmezza la narrazione dei capitoli decimo e undicesimo de *Il serpente*, interamente e anaforicamente giocato sui possibili «significati simbolici del colore giallo», in una scoperta e programmatica allusione «alla struttura poliziesca della composizione»[7]:

[3] La 'progettualità' è un elemento determinante in tutti i romanzi scritti da Malerba, legittimando l'inclusione del suo *corpus* narrativo all'interno dello sperimentalismo e della 'letteratura di ricerca': «L'importanza del congegno intellettuale che determina la narrazione e, in essa, i tratti espressivi e le emersioni dell'immaginario, pone con diritto Malerba nel novero degli scrittori sperimentali», scrive Muzzioli nella sua *Introduzione* all'edizione Mondadori de *Il Serpente* del 1968 (F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, in L. Malerba, *Il Serpente*, Mondadori, Milano 1968 [1966], p. 6).

[4] Si veda, a titolo esemplificativo, la frequenza con cui ricorre il termine «sospetto» nei capitoli che vanno dal sesto al decimo, in relazione alla gelosia paranoica del protagonista nei confronti di Baldasseroni: «Fin dai primi tempi della nostra amicizia ho incominciato a *sospettare* di Baldasseroni» (p. 155); «Se prendiamo Baldasseroni, tutto il suo comportamento induce al *sospetto*» (p. 143); «Non so di preciso se conoscesse questo Raphael Soprano, né voglio domandarglielo perché adesso sono io che *sospetto* di lui e dopo sarebbe lui a *sospettare* di me» (p. 152); «Quando verrà il momento di agire, mi dicevo, dovrai essere fulmineo. In partenza hai un vantaggio, che tu sai ma loro non sanno che tu sai. Allora comportati molto tranquillamente, non cambiare le, tue abitudini, copia fedelmente te stesso perché ogni novità può metterli in *sospetto* e non c'è niente di peggio che il *sospetto*. Continua quindi a vendere i francobolli, a leggere il giornale, a fare le tue passeggiate sul Lungotevere, a sopportare il cane della vecchia del terzo piano» (p. 155).

[5] F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 5.

[6] F. Muzzioli, *Le strane allegorie del narratore*, cit., p. 114.

[7] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze University Press, Firenze 2013, p. 161.

Una materassaia di Haarlem in Olanda, certa Joseph a Gessner, nel cogliere un tulipano giallo venne morsicata da una vipera e morì. Già si sapeva che dietro il fiore giallo si nasconde il serpente velenoso. Siccome però anche l'oro è giallo e anche il Sole si dice che sia giallo, non tutti vogliono ammettere che dietro il giallo si nasconde il serpente velenoso, che il giallo è peggio di Attila, che dove passa semina la morte. È una polemica che non finisce mai. Giallo è il granoturco, il limone, la cera vergine, l'oro e il Sole, dicono gli uni. Giallo è lo zolfo, la febbre, il Sant'Uffizio, l'itterizia, gialli sono anche i Cinesi, dicono gli altri. Il caso della materassaia di Haarlem non è stato decisivo, non ha risolto la polemica, forse perché i giornali non l'hanno messo nel dovuto rilievo. O forse perché il tulipano, per giallo che sia, è sempre un fiore. Le scintille elettriche non sono fiori e tanta gente muore per loro colpa. Anche la cattiveria, l'invidia, la gelosia sono gialle. I delitti più spaventosi sono gialli. Il segno del pericolo è giallo. Se al giallo associ il nero hai l'Inferno, come insegna l'Architetto, e allora è inutile fare distinzioni come fanno gli Accademici sul giallo cromo e il giallo paglierino.[8]

La volontà di collocare il romanzo nell'ambito della narrativa poliziesca traspare chiaramente anche dalla trama dell'opera; vengono mantenuti, infatti, alcuni nuclei tematici basilari del genere, quali l'omicidio – ai danni di Miriam, la donna con cui il protagonista de *Il Serpente* intreccia una relazione amorosa e nei cui confronti sviluppa ben presto una gelosia patologica –, con l'efferato episodio di cannibalismo che segue, la confessione del reo e la relativa inchiesta. Dello schema convenzionale del 'giallo' viene inoltre conservato e anzi «esaltato uno degli aspetti strutturali più forti»[9], ossia quello della *suspence*, della creazione di un senso di tensione che percorre l'intera opera; in tal modo, osserva acutamente Raffaele Donnarumma, «il pubblico non è immediatamente frustrato nell'attesa del romanzo "ben fatto"», ma, al contrario, «mentre è accontentato nel desiderio di una trama avvincente, se la trova sotto gli occhi in una forma inaspettata», ed è così «chiamato a interpretare e a partecipare attivamente al meccanismo romanzesco»[10]. Malerba, infatti, instaura nei confronti del genere di riferimento un rapporto fortemente dialettico, rinnovandolo dall'interno e giungendo a invalidarne i meccanismi e le dinamiche convenzionalmente fissate. Proseguendo nella lettura de *Il Serpente*, ci si accorge ben presto di come lo schema della *detection* sia di fatto capovolto e diametralmente rovesciato, non solo per quanto concerne l'ordine dei «rapporti consequenziali» ma anche per quanto attiene all'attribuzione del «senso», la quale non procede «dall'incerto al certo [...], ma da quello che si presenta come certo all'incerto»[11]. Nel corso

[8] L. Malerba, *Il serpente*, UTET, Torino 2006 (1966), p. 157; il termine «giallo» ricorre peraltro con una non indifferente frequenza anche nello stesso capitolo decimo, nonché nel tessuto verbale dell'intero romanzo.

[9] R. Donnarumma, *Dialogismo come realismo: "Il serpente" di Malerba*, «Italianistica», 32, 1, 2003, p. 31.

[10] *Ibidem*.

[11] *Ibidem*.

del capitolo undicesimo, il lettore assiste al compimento dell'annunciato delitto, conoscendone già il colpevole; tuttavia, nella descrizione dell'omicidio di Miriam sono presenti alcuni elementi incongrui che costituiscono un motivo di 'disturbo' e spingono a dubitare dell'effettiva realtà di quanto viene narrato, a partire dall'indicazione finale di «quella specie di romanzo» cui si riduce la storia con la donna:

> Miriam aveva finito di masticare e ora si accendeva una sigaretta. Avrei voluto dirle qualcosa di molto forte, da farla restare secca. Niente, non dissi niente. Io so tutto, avrei potuto dirle e poi aspettare. Mi guardi come se non mi avessi mai vista, disse Miriam, e poi, posso avere un bicchiere d'acqua? Te lo prendo subito, dissi. Miriam bevve l'acqua, aspirò due boccate di fumo. La vidi impallidire e afflosciarsi lentamente senza dire una parola. Fin troppo facile, pensai. Era caduta subito in un sonno profondo, completamente addormentata, in modo da non svegliarsi più. Ecco, era morta. Una bella svolta nella sua vita.
> Era ancora calda, il corpo abbandonato sulla poltrona, gli occhi aperti ma spenti come quelli di una morta. [...] Che cosa avevo dunque lì davanti a me? Non era Miriam quella, era un po' di sostanza naturale, un po' di carne, un po' di ossa. Questo non si poteva chiamare Miriam perché Miriam era morta dopo aver bevuto un bicchiere d'acqua. Non si trattava soltanto di acqua, naturalmente, se no non sarebbe successo niente, cioè non sarebbe morta. Invece era successo tutto quello che poteva succedere, Miriam si era afflosciata, un corpo senza vita. [...] Così svaporano le cose e le persone, mi dicevo, così svapora tutto da un momento all'altro. Con poche gocce di cianuro diluite in un bicchiere d'acqua è finito questa specie di romanzo con Miriam, e anche molto male, ma per colpa sua.[12]

Inizia a palesarsi, in un brano che dovrebbe rappresentare un punto fermo all'interno della vicenda narrata, una problematica indecisione tra ciò che è 'vero' e ciò che è 'fittizio', tra gli eventi effettivamente compiuti e il frutto dei pensieri del protagonista, in un'indistinguibile mescolanza tra realtà e immaginario. Il soggetto principale attorno al quale ruotano e si dispongono gli elementi portanti della *crime story* si rivela, infatti, un soggetto patologico e delirante, incapace di separare il piano del 'reale' da quello del 'possibile'. Per il paranoico commerciante di francobolli del romanzo malerbiano, «la verità coincide con il campo verbale»[13]; tutto ciò che può essere pensato acquista automaticamente una patente d'esistenza. Rivelatori di questa costante oscillazione tra 'vero' e 'falso' risultano, in tal senso, i numerosi passaggi testuali in cui lo stesso protagonista mostra di credere nell'onnipotenza del pensiero creatore: «Voi siete la materia e io il pensiero», ripete più volte riferendosi a Miriam e a Baldasseroni, ammettendo subito dopo che «la connessione è incerta»; «con il pensiero si possono ottenere dei risultati strabilianti», riconoscerà con certezza nel capitolo nono, a patto di esercitarsi pazientemente, «come nel canto e come in tante altre cose»:

[12] L. Malerba, *Il serpente*, cit., pp. 168-169.

[13] R. Donnarumma, *Dialogismo come realismo: "Il serpente" di Malerba*, cit., p. 31.

> Con il pensiero si fanno miracoli. Gli Indiani quando si concentrano riescono a sollevarsi da terra e a rimanere sospesi nell'aria. Parlano a distanza di chilometri. Se non volano è per pura indolenza, ma credo che potrebbero volare se non fossero indolenti. Forse forse riesco anche a superare gli Indiani, mi dicevo, quando sto con il pensiero addosso a una cosa io batto tutti.[14]

L'incapacità del protagonista di «cogliere i risvolti reali o irreali» di ciò che lo circonda provoca, sul piano narrativo, l'effetto di stravolgere «la cronologia» e lo stesso «spessore»[15] degli eventi descritti. La continua confusione e sovrapposizione tra i due piani emerge scopertamente nel corso di un altro momento topico della narrativa poliziesca, anch'esso sottoposto a uno straniante e ironico processo di capovolgimento, ossia quello della confessione e del conseguente interrogatorio da parte del commissario in servizio (collocato nel capitolo quattordicesimo); è questa, infatti, l'unica occasione in cui un secondo punto di vista può opporre al delirante monologo del protagonista il «massimo di contrasto», attraverso la resistenza di un ineludibile «principio di realtà»[16]. Nel corso della deposizione (se tale può definirsi), la fantasia mitomane del commerciante di francobolli costruisce arditi collegamenti tra un pensiero e l'altro, divagando e cambiando continuamente argomento, servendosi «meccanicamente» di «formule burocratiche vuote» con cui «cancellare la realtà referenziale»[17]. Per la prima e unica volta nel corso della vicenda, il protagonista si trova tuttavia «di fronte a un contraddittorio reale», in cui «le parole dell'altro»[18], rappresentante di una legge e di un ordine oggettivi e incontrovertibili, smantellano i suoi continui tentativi di mistificazione del piano fenomenico e mostrano chiaramente al pubblico dei lettori la vacuità su cui è costruita la vicenda stessa. Come si diceva in principio, dunque, ci troviamo davanti a un'opera profondamente ambigua, in cui «la tensione fra vero e falso non è un dato statuario e immobile», ma diviene il «motore»[19] stesso del libro.

[14] L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 135.

[15] Cfr. P. Mauri, *Luigi Malerba*, La Nuova Italia, Firenze 1977, p. 23: «la ragione del protagonista del *S.*[...] si accanisce in una lunga ricostruzione di eventi e di esistenze continuamente messe in forse, in una serie di deduzioni illogiche, di "prove" che si vanificano. Il giallo si compie dunque "dentro" la storia narrata, o, meglio, persino al di qua dei fatti narrati, nella ossessiva incapacità del protagonista a coglierne i risvolti reali o irreali, stravolgendone, come fa, la cronologia e lo spessore».

[16] R. Donnarumma, *Dialogismo come realismo: "Il serpente" di Malerba*, cit., p. 33.

[17] *Ibidem*. «I fatti», conclude Donnarumma, «sono derealizzati: è reale tutto ciò che è possibile. Non importa che non sia stata denunciata la scomparsa di nessuna Miriam: "Metta il caso", dichiara al commissario».

[18] *Ibidem*: «Per quanto egli cerchi di inglobare la voce del commissario nella propria, abolendo la punteggiatura e inserendone le parole nel proprio racconto, senza soluzione di continuità, queste gli restano estranee e smontano la sua mitomania. Il tentativo di imporre il proprio monolinguismo fallisce. Le parole dell'altro restano non solo le parole dell'altro, ma la forma dell'altro dal linguaggio. Il commissario è il principio di realtà, al quale il protagonista oppone paralogismi e citazioni ormai inutili».

[19] Ivi, p. 30.

Il dubbio epistemico e interpretativo posto dal romanzo, infatti, risulta ulteriormente complicato dal fatto che il protagonista coincide, nell'opera, con la voce narrante. In altri termini, colui che nel *Serpente* apparentemente compie il delitto e dispone, attraverso le sue azioni, i progressivi tasselli su cui si fonda la storia, è anche colui che imbastisce il racconto stesso; per questa semplice equivalenza, le menzogne schizofreniche del personaggio si ripercuotono sulla veridicità e sull'affidabilità di ciò che ascoltiamo, producendo un «cataclisma nell'universo cartaceo» del romanzo:

> La menzogna di un personaggio [...] narratore produce un vero e proprio cataclisma nell'universo cartaceo poiché mette in crisi le fondamenta della finzione narrativa, cancellando dalla scena gli elementi che erano stati posti e accettati come costituitivi del 'mondo possibile' del racconto.[20]

Risulta invalidata, pertanto, la narrazione in sé, e viene parallelamente «vanificato sin dall'inizio» anche «il processo di *detection* poliziesca»[21]. Si consideri nuovamente la sopra citata scena del «presunto omicidio di Miriam»: l'identificazione tra protagonista e narratore colloca tale evento «all'interno della diegesi»[22], inglobandola nel discorso di un soggetto delirante e inattendibile, privandoci di qualsiasi strumento obiettivo con cui poter giudicare della sua effettiva realtà. Assistiamo, piuttosto, a «una sorta di sospensione epistemica che si realizza per lo scontro tra il piano del reale e quello dell'immaginario»: «essendo il narratore stesso a compiere l'azione», infatti, «la trama non può che risultare una sorta di restituzione delle sue stesse percezioni»[23]. Sul piano della comprensione testuale, l'uso sistematico di un simile espediente narrativo porta il lettore a dubitare, progressivamente, non sull'identità del colpevole o sulle modalità del delitto, come avverrebbe in un 'giallo' tradizionale, quanto piuttosto sulla sussistenza stessa del crimine.

[20] F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 9. Nel corso dell'opera il lettore s'imbatte frequentemente nelle ritrattazioni del personaggio narrante, che ammette di aver mentito anche su dati rilevanti della vicenda, come sull'esistenza della propria moglie («Veramente ho mentito quando ho detto di essere sposato. Non ho mai avuto una moglie o qualcosa del genere. Per dire quello che ho detto ho preso come esempio una compagna di scuola che se l'avessi sposata sarebbe diventata così come ho detto. Non ho mentito invece dicendo di abitare a Monteverde Vecchio» [L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 174]), sui parenti di Miriam («Se ho detto che Miriam non aveva parenti ho mentito. Miriam viveva in Prati con una zia che faceva la camiciaia a cottimo per i negozianti del Ghetto» [ivi, p. 140]) oppure sulle reali reazioni della donna («Veramente ho mentito quando ho detto che Miriam mi aveva sorriso scendendo dalla macchina in via del Tritone, invece era andata via senza salutarmi» [ivi, p. 134]); così come mente nel corso della confessione al commissariato di polizia («Ho mentito quando ho detto al Commissario di avere gettato qualcosa nel Tevere. La Cilenti aveva gettato nel Tevere il cadavere di Raphael, ma io non sono la Cilenti per quanta confusione si possa fare» [ivi, p. 180]).

[21] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 162.

[22] *Ibidem*.

[23] *Ibidem*.

A essere messo in dubbio, nell'atipico romanzo malerbiano, è dunque l'evento da cui prende avvio e su cui fonda l'intera indagine: persino l'esistenza del cadavere, e di Miriam stessa, diventano questioni del tutto incerte nel corso dell'interrogatorio del Commissario e del visionario racconto del filatelista:

> Miriam, qui si mette in dubbio la tua esistenza. Quante volte dovrò raccontare e riraccontare com'eri vestita, pettinata, il colore dei capelli, il colore degli occhi, la marca delle tue sigarette (Xanthia o Turmac?), quanti anni hai (quanti anni avevi). A forza di parlare, di raccontare, mi crederanno un impostore, un visionario. Ho fatto una cosa incredibile, ma qualche volta la verità è incredibile, non sta né in cielo né in terra. Poi è arrivato Baldasseroni a dire che tu esistevi soltanto nella mia mente. Se non esisti tu, allora non esisto nemmeno io e viceversa.[24]

Pertanto, le «discrepanze» e le «contraddizioni» che si aprono «tra i diversi livelli interni all'atto del narrare», vale a dire tra il piano dell'autore, quello del narratore e quello della storia, fanno sì che la «*naturalezza* del racconto» subisca uno «svuotamento radicale»[25]. Anziché procedere al progressivo scioglimento dell'enigma, grazie al ritrovamento di tracce e prove, come un giallo 'classico' ci ha abituati, nel romanzo malerbiano avviene esattamente il procedimento inverso: gli indizi svaporano man mano che avanziamo nella lettura dell'opera, seguiti, paradossalmente, dal delitto e dalla vittima, anch'essi 'cancellati' dall'inattendibilità del personaggio narrante. Come in un «'giallo al contrario'»[26], gli eventi su cui sembrava essere costruita la *detection* sono travolti da un processo di sparizione e ricondotti al piano di resoconti di un soggetto delirante. Conseguentemente, l'«unico dato sicuro» che si può trarre al termine della lettura dell'opera è quello della presenza del narratore, di «una voce che vuol far credere qualcosa»[27].

L'espediente di produrre una sorta di scrittura 'sotto cancellazione'[28], in cui gli elementi costitutivi della vicenda vengono gradualmente sottratti dal piano della finzione letteraria, informa anche la struttura narrativa del successivo *Salto mortale*. In misura affine a quanto osservato per il *Serpente*, il romanzo pubblicato nel 1968 offre un secondo «esempio perfetto di racconto "al condizionale"», dove la trama presenta un'analoga «cronica instabilità spaziale e cronologica» e le tracce dell'enigma, anziché condurre a una soluzione che porti al «ristabi-

[24] L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 212; sappiamo, per altro, che anche il nome di Miriam non è che un'invenzione arbitraria del soggetto: «Domandai a Miriam come si chiamasse, Miriam è un nome che mi sono inventato io. Che importanza ha? disse la ragazza. Certo che non ha importanza, ma dovrò chiamarti in qualche modo, dicevo. Puoi scegliere tu un nome. Miriam, dico io. Sembrava soddisfatta. Miriam buttò fuori nuvolette bianche con il fiato, come se fumasse. Io ero fiero di averla battezzata, diciamo, una ragazza come quella» (ivi, p. 30).

[25] F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 12.

[26] Ivi, p. 9.

[27] Ivi, p. 10; nell'opera malerbiana il narratore viene quindi «mostrato in modo esplicito, nell'artificiosa intenzionalità, per solito nascosta: una voce che vuole far credere qualcosa».

[28] Cfr. ivi, pp. 9-10.

limento dell'ordine», passano piuttosto «dall'evidenza alla labilità»[29]. Inoltre, nel *Salto mortale* Malerba realizza la propria personale rielaborazione del giallo intervenendo anche sui ruoli tipici e tradizionalmente 'fissi' del genere: anziché rispettarne le prerogative e le linee di demarcazione, l'autore li tratta come «ruoli "aperti", nel senso che chiunque può assumerli o esserne investito senza accorgersene»[30]. Così, il personaggio che racconta la vicenda, un certo 'Giuseppe detto Giuseppe', si ritrova a vestire i panni di colui che indaga e colui che è indagato; non solo, egli è al contempo vittima e carnefice del delitto, «assassino» e «assassinato», in una sovrapposizione di parti «che crea inevitabilmente un cortocircuito»: i diversi ruoli assunti dalla stessa figura, infatti, finiscono per confondere «assiologicamente il piano del bene e quello del male, il piano dell'agire e quello del subire, il piano del pensiero da quello della realtà»[31].

La pratica della moltiplicazione e della coincidenza, sulla stessa pagina, di ruoli e prospettive differenti si riflette anche sul particolare trattamento riservato alla voce narrante. L'esame del livello diegetico del *Salto mortale*, infatti, permette di osservare uno «sdoppiamento in due voci dell'emissione narrativa»[32]: con un procedimento ancora più netto ed evidente rispetto al precedente romanzo, Malerba inscena una «cacofonia di voci» e una pluralità caotica di punti di vista, con una parallela e complementare «costruzione "alterata" del personaggio»[33] del racconto. Il narratore intradiegetico, infatti, «si fa carico di un'ampia serie di istanze allogene, che inficiano la coerenza del suo raccontare», producendo un dettato continuamente inframmezzato da «un costante contrappunto», da una presenza «contestativa»[34] che è però interna alla narrazione stessa. Basta osservare, d'altra parte, l'*incipit* del romanzo, per accorgersi sin da subito di quella scissione che caratterizzerà tanto il personaggio quanto la voce narrante lungo l'intero corso della storia: nella frase interrogativa d'apertura, «Me lo sogno o lo senti anche tu?», costruita in «forma chiastica», compaiono infatti «agli estremi i due attori principali di *Salto mortale*»[35], rappresi nei pronomi di prima e seconda persona singolare. In numerosi luoghi dell'opera, il protagonista è assillato da una «voce alle mie spalle», da un altro 'io' sdoppiato che svolge un'instancabile funzione contestativa; quella che racconta è, quindi, una voce «innaturale e conflittuale», in «perenne stato di contrasto con sé stessa», come traspare, ad esempio, dai seguenti brani:

[29] Ivi, p. 13.

[30] *Ibidem.*

[31] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 167.

[32] F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 14.

[33] Cfr. M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 120: «In *Salto mortale* Malerba spinge all'estremo le conseguenze dell'acquisizione moderna della molteplicità insita a ogni unità. La strategia di costruzione del personaggio gioca in questo assunto gnoseologico un ruolo centrale, costituendo esso il punto di condensazione di una tensione inesausta verso il contrasto, verso l'antitesi, che è del resto la qualità principale della sperimentazione malerbiana tutta».

[34] Ivi, p. 71.

[35] Ivi, p. 121.

> Giuseppe, amico caro, mi dispiace ma fai ridere i cani con i tuoi interrogatori. Ti sei fatto raccontare l'*Eneide*. Ho capito mi sono fatto raccontare l'*Eneide* ma a un certo punto me ne sono accorto. Faccio come fa la polizia, seguo le vie traverse e in questo modo fai ridere i cani. Va bene faccio ridere i cani, questa voce alle mie spalle, può succedere a tutti di far ridere i cani una volta ogni tanto.[36]

> Ho freddo con il Sole, non mi piace. Pazienza. Provo a andare di corsa ma non cambia niente, il silenzio. Provo a gridare ma com'è che non sento la mia voce? Se non mi vengono in aiuto le cicale, nessuno mi vuole aiutare. Non le posso soffrire le cicale non vogliono cantare. Stai calmo, hai le mani hai le gambe hai le braccia ci sei tutto sei un uomo, Giuseppe. Ma adesso con chi parlo, questa voce alle mie spalle.[37]

Si veda anche, tra i numerosi casi che potrebbero essere citati, il seguente passaggio, in cui il soggetto appare assediato da più presenze, insistenti e quasi persecutorie, in una «frenetica schiera di apparizioni vocali»:

> Andavo al mare e stavo per ore e ore sulla spiaggia a sentire il rumore delle onde a Torvaianica ma insieme con quelle arrivava la sua voce alle mie spalle. Giuseppe non ti sei accorto di niente, diceva, di che cosa? E poi scappavo, non la volevo sentire. La voce mi perseguitava, ti stai sciogliendo come un bastoncino di liquirizia, diceva. Io saltavo da una parte all'altra, dalla spiaggia alla pineta e poi nella Pianura, non volevo sentirla quella voce alle mie spalle. Stai invecchiando a vista d'occhio, diceva [...]. Va bene ho un po' di artrite l'ho sempre avuta. Non è solo quella, diceva. Sembra che ti faccia piacere, dicevo, eppure sei legato con me a filo doppio.
> SIAMO NATI INSIEME.
> Giuseppe, caro amico, se vai avanti così diventerai un cadavere in pochi giorni. Va bene potresti anche tacere e invece continuava. [...] Si inseriva ogni tanto la voce di Rosalia da lontano, ti ci metti anche tu? Te lo dicevo la Terra che non viene coltivata mi sono prosciugata come quella.[38]

Il dato più interessante, messo in rilievo dal brano appena citato, di tale istanza «dicotomica» e contraddittoria che permea il discorso dell'opera è costituito proprio dal fatto che «tale doppiezza» si colloca «dentro i confini dell'io»[39]. Il medesimo nome del protagonista, «Giuseppe detto Giuseppe», suona d'altronde «come una ridondante tautologia»; eppure, lo sdoppiamento e il rifrangersi del soggetto su sé stesso, tutt'altro che «superfluo e innocuo», «marca l'interna scissione di un'unità [...] e insieme si pone come una prefigurazione della "multiplicità" che si spanderà nella teoria di Giuseppe che popola il romanzo»[40].

[36] L. Malerba, *Salto mortale*, Mondadori, Milano 2018 (1968), p. 113.
[37] Ivi, pp. 126-127.
[38] Ivi, pp. 164-165.
[39] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 121.
[40] Ivi, p. 74.

L'effetto prodotto, anche in questo caso, dall'interno dialogismo della voce narrante consiste in una radicale messa in crisi del racconto e nell'impossibilità di portare a compimento l'inchiesta poliziesca. L'intreccio si mostra nuovamente «labile» e «implodente», precariamente sorretto su una serie di incontri paranoici e su «movimenti più mentali che reali, o meglio cerebralizzati»[41] dal protagonista. Ancora una volta, le continue ritrattazioni del narratore impediscono un lineare sviluppo della trama: mentre «una voce vorrebbe raccontare e si adopera a *porre* i dati della finzione», l'altra, «a ridosso, interviene a *togliere*, in forza di un'obiezione puntigliosa che non concerne soltanto [...] il senso degli eventi, ma tocca anche il loro stesso sussistere»[42]. Esaminando il movimento contraddittorio del romanzo, che procede alternativamente in avanti e poi a ritroso, si può parlare pertanto di una vera e propria «palinodia narrativa»[43], che avvicina lo scioglimento dell'enigma di partenza solo per poi allontanarlo nuovamente.

L'analisi del livello diegetico e dello sviluppo dell'intreccio dei due romanzi rivela chiaramente come la struttura del giallo venga accolta nella scrittura malerbiana «solo nella misura in cui fornisce un *plot* su cui agire per sottrazione e per contaminazione», lavorando «per progressivi annullamenti» che infine piegano «il collaudato schema di partenza» a un «meccanismo narrativo ben più complesso» e «contraddittorio»[44]. Non a caso, per dare libero sfogo alla propria invenzione e alla propria vena sperimentale, Malerba sceglie di ricorrere a un genere fortemente codificato e appartenente alla letteratura di consumo. È proprio in virtù del suo porsi come «un modello fitto di percorsi obbligati da rovesciare», come «una struttura fra le più cogenti» e stereotipate, che il 'giallo' si apre a una larga possibilità di variazioni e contaminazioni:

> Saldamente installato, per una lucida scelta convenzionale, dentro un sistema di norme codificate dall'uso e dall'abuso, Malerba scardina la formula della "parrocchia delittuosa" [...], si appropria dei più vistosi ingredienti e con essi ricrea un oggetto narrativo dinamico, centrifugo, eccentrico [...] in uno spazio immaginario assolutamente personale.[45]

Lo stesso Malerba, intervistato in merito alla frequenza con cui la struttura del romanzo 'giallo' ricorre nella propria produzione narrativa, motiva e giustifica il ricorso a un simile modello formale mettendone in rilievo il valore emblematico e universale: il giallo, afferma, «è uno degli schemi della tragedia, antico quanto la letteratura drammatica»; «violenza e mistero», infatti, «sono due molle formidabili della narrativa di ogni tempo, fonte di gravi e imponenti

[41] Ivi, p. 71.

[42] F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 10.

[43] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 73.

[44] Ivi, p. 71.

[45] E. Golino, *Per una poetica del "Salto mortale"*, «L'illuminista», 6, 17-18, pp. 194-195.

emozioni»[46]. Tuttavia, l'autore riconosce subito dopo di aver «fatto ogni volta un uso anomalo di questo schema narrativo», piegandolo a un sottile e originale lavoro di rilettura e reinvenzione, che gli consentiva di «esaltare le qualità o i vizi di un personaggio, di rendere più espressivi i suoi turbamenti e più vitale la sua presenza»[47]. Secondo Malerba, infatti, l'«orizzonte espressivo» di uno «schema abusato e svilito da una vasta produzione di consumo come il "giallo"», recepito come forma ormai 'stanca' e stereotipata, quasi 'calcificata', può essere nobilitato «soltanto con un "valore aggiunto", quello che giustifica il libro»[48].

Al termine della presente analisi, il 'valore aggiunto' esplicitamente indicato dallo scrittore può essere ragionevolmente identificato nel lavoro d'interna sperimentazione che sovverte ironicamente le prerogative del genere, mettendo in atto molteplici espedienti formali – la problematizzazione dei ruoli tipici del giallo, il dialogismo proprio della voce narrante, l'inattendibilità del soggetto che racconta le vicende –, tutti volti a riscrivere, «in modo beffardo ed elusivo»[49], i confini del modello di riferimento. Attraverso simili strategie, i 'gialli d'avanguardia' o 'anti-gialli' di Malerba si fanno portatori di un'endemica e strutturale istanza allegorica.

Il trattamento dialettico del genere giallo compiuto da Malerba nei due romanzi sopra esaminati produce, a ben vedere, un interessante e singolare effetto di potenziamento della «vocazione congetturale»[50] tipicamente connaturata a tale forma narrativa. Il giallo, infatti, rappresenta il «genere per eccellenza della riflessione o dell'esperimento metaletterari»[51]; pertanto, gli autori che aderiscono ai movimenti sperimentali e avanguardistici del secondo Novecento riconoscono nei suoi meccanismi non solo «dei potenti veicoli di destrutturazione e di smontaggio dei *clichés* del romanzo tradizionale»[52], ma una sede privilegiata per condurre una critica indiretta all'illusoria pretesa di razionalizzazione e dominio del reale. Come ha acutamente mostrato Federico Fastelli in uno studio che pone a contatto le sperimentazioni della neoavanguardia italiana con l'ambito del *Nouveau Roman* (in particolare con la produzione di Alain Robbe-Grillet)

[46] La citazione è tratta da un'intervista a Luigi Malerba pubblicata inizialmente in *L'epoca del non lettore*, «L'illuminista», 4, 17-18, 2006, p. 74 e successivamente inserita all'interno del volume di L. Malerba, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, Manni Editore, Lecce 2008.

[47] *Ibidem*.

[48] *Ibidem*.

[49] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 70.

[50] A. Giallorteto, *"Il delitto rende ma è difficile". Riletture e sabotaggi "sperimentali" degli stereotipi della narrativa gialla*, in Id., *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna, e altro Novecento*, Jaka Book, Milano 2013, p. 226: «La vocazione congetturale, consona al dipanarsi delle trame gialle, risulta ancor più stringente se portata a un grado assoluto di arbitrarietà e insondabilità: produce non più la materia bruta della *suspense* quanto un più intellettuale stato di *epoché* che inclina il discorso ai postulati dell'avanguardia, con il corollario della messa in secondo piano della realtà, cui si antepone il riflesso ch'essa proietta nello specchio della coscienza».

[51] R. Donnarumma, *Dialogismo come realismo: "Il serpente" di Malerba*, cit., p. 30.

[52] A. Giallorteto, *"Il delitto rende ma è difficile"*, cit., p. 225

e del tedesco Gruppo '47, la «violazione sistematica delle costanti del genere giallo» trova il proprio principale «obiettivo polemico in una destrutturazione delle certezze epistemologico-conoscitive canoniche», che «ben trascende la teoria del romanzo giallo in sé»:

> L'atto di *detection* poliziesca dovrebbe essere quanto di più metodico, razionale, scientifico e oggettivo possibile. In contrappunto evidente rispetto alle rassicurazioni epistemologiche storicamente connesse con questo genere romanzesco, si assiste qui ad una vera e propria rimozione del limite che separa ricerca razionale e follia, oggettività e soggettività, determinazione e caso. Il Nuovo Romanzo, nella sua declinazione poliziesca, si colloca quindi all'interno di un dibattito epistemologico che proprio durante la stagione della contestazione avrebbe portato ad una severa critica del determinismo scientifico, così come del realismo narrativo.[53]

Nei due romanzi malerbiani da cui è partita la nostra analisi la valenza gnoseologica e l'intenzionalità allegorica del lavoro sulle forme del testo costituiscono un dato di primaria importanza, di cui si deve necessariamente tener conto al fine di comprendere il messaggio ultimo veicolato dall'opera. Per quanto, infatti, i personaggi narranti del *Serpente* e del *Salto mortale* siano mendaci e inaffidabili, soggetti in preda a un delirio paranoico che sembra inglobare completamente il piano della realtà, «il discorso inventato dice pur sempre qualcosa, ossia continua a trasmettere significati e relazioni tra significati»[54]. Il racconto di «una voce che vuol far credere qualcosa», come abbiamo definito la narrazione del *Serpente*, intende comunicare, al di là e anzi attraverso i suoi stranianti espedienti stilistici, «il disagio di un corpo nello spazio sociale»[55]. L'autore stesso, d'altra parte, ha dichiarato in un'importante intervista che ogni suo libro «nasce da una indignazione o da un grave disagio»[56]; un profondo senso di disturbo e di estraneità nei confronti della società circostante, dunque, è all'origine dell'«alterazione allegorica della narrazione»[57] malerbiana e si ripercuote nelle sue pagine, motivando l'adesione a quell'estetica dell'incongruo precedentemente illustrata. La scrittura malerbiana si colloca, quindi, «in una zona disturbata da

[53] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., pp. 165-166.

[54] F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 11. D'altra parte, osserva poco oltre il critico, «il romanzo moderno dovrebbe averci abituati al fatto che la prospettiva marginale di una 'particella stramba' è il miglior osservatore del malessere collettivo»; a tal riguardo, il punto di vista del protagonista del *Serpente* si rivela totalmente «fuori del sistema», sia «per quanto riguarda la riproduzione del capitale e dei valori sociali», sia per quanto attiene al «modo del suo discorso, il soliloquio, che è fuori dalla rete degli scambi comunicativi» (ivi, p. 16).

[55] Ivi, p. 18. Su questo fondamentale «nodo problematico», prosegue Muzzioli, «la ricerca di Malerba ha insistito in tutto il suo successivo percorso, e anche i testi più lontani da *Il serpente* per impostazioni narrativa [...] trovano nelle questioni del potere, del corpo minacciato, dei travestimenti dell'identità, il loro legame col primo romanzo».

[56] Intervista a Luigi Malerba contenuta in P. Mauri, *Luigi Malerba*, cit., p. 1.

[57] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 126.

qualcosa di esterno, da un agente concreto che viene riverberato a bella posta sulla superficie dell'opera in corso»; emblematico appare, in tal senso, quell'allusivo e non ben identificato 'ronzìo' che, in un gioco di allitterazioni paronomastiche, invade l'ordito testuale del *Salto mortale* fin dal suo *incipit*: «Me lo sogno o lo senti anche tu? Questo ronzio questo ronzare. Da dove viene? Dal Cielo, dalla Terra? Stai calmo non è niente. Allora sono le mie orecchie. Ma no, viene da fuori. Questo ronzio questo ronzare non sono le mie orecchie»[58].

Suono enigmatico e allucinato, dalla provenienza indefinita, il 'ronzìo' compare insistentemente nel corso del romanzo, «corrispettivo figurale» in cui si agglutina «la molestia materiale»[59] del mondo esterno. Esso rappresenta un'«allegoria, carsicamente presente in molti capitoli, che rimanda a una presenza invisibile ma concretissima, nella misura in cui è in grado di disturbare l'azione e la scrittura», quasi fosse un'onnipresente «interferenza» testuale; nelle sue «frequenze», suggerisce Massimiliano Borelli all'interno della sua lettura del *Salto mortale*, sembra «aggrumarsi quel disagio di cui si diceva, la nevrosi che assedia il testo, in funzione della costruzione, per agenti concorrenti ma similmente corrosivi, di una rigorosa estetica del disturbo, che informa tutto quanto il romanzo»[60].

Non è dato di conoscere l'origine certa di questo persistente ronzare; l'unica indicazione che Malerba ci offre, ripetutamente e servendosi dei caratteri maiuscoli, è che «SI TRATTA DI UN'ALTRA COSA». Il monito a cercare costantemente un significato 'altro' nascosto dietro l'apparenza delle cose rappresenta un motivo centrale già all'interno del primo romanzo: la paranoia del filatelista, infatti, induceva la voce narrante a teorizzare che «dietro ogni cosa si nasconde quasi sempre qualcosa d'altro»[61]. L'ossessiva tendenza a una «ricerca *dietrologica*»[62], per cui «quasi tutte le cose significano qualcosa d'altro», comunica nel *Salto mortale* tutta la propria urgenza, stagliandosi con evidenza grafica sul bianco della pagina:

> L'ultima volta che ho attraversato piazza Colonna, erano le tre e mezzo del pomeriggio, si sentiva uno strano ronzio nell'aria come quando si passa vicino a una fabbrica, a un mulino elettrico. Sono cose che non si sentono con le orecchie, si percepiscono non si sa come i cavalli il terremoto. Anche i cani sentono il terremoto qualche ora prima. Io ho sentito questo strano ronzio questo ronzare che veniva dalle profondità della Terra ma è chiaro che qui non si tratta di terremoto,
>
> SI TRATTA DI UN'ALTRA COSA.[63]

[58] L. Malerba, *Salto mortale*, cit., p. 7.

[59] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 69-70.

[60] *Ibidem*.

[61] L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 143.

[62] F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 14.

[63] L. Malerba, *Salto mortale*, cit., p. 155.

Si può parlare, pertanto, quasi di un «delirio di interpretazione», riscontrabile in entrambi i romanzi malerbiani considerati; nella poetica che li guida, infatti, «le parole servono sempre a nascondere qualcosa», in un'attenta e ponderata valutazione della «relazione tra il detto e l'inteso»[64]. Il procedimento che governa *Il serpente* e *Il Salto mortale*, dunque, è costantemente allusivo: «un discorso che gira intorno alla cosa in questione, ma senza mostrarla direttamente», e che riporta nella superficie della pagina il senso di disagio dell'autore all'interno di una società consumistica sempre più frenetica, in cui l'io perde la propria individualità e si scinde in una pluralità caotica d'istanze contraddittorie. In ultima analisi, la veste strutturale di questi due atipici gialli malerbiani, pieni «di lacune, di reticenze, di ammissioni a denti stretti», può allora esser presa «nel suo insieme come una lunga allusione; o, con un termine che contiene ugualmente il 'dire altro', un'allegoria»[65].

[64] F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 15.

[65] *Ibidem*.

CAPITOLO V

«Fra il Novel e l'Anatomia». Procedimenti anamorfici nel *Super-Eliogabalo*

La lettura degli 'anti-gialli' malerbiani proposta nel capitolo appena concluso ricorre, come si è visto, alla categoria critica ed ermeneutica dell''allegoria dei modelli', offrendo una prima prova della validità d'impiego di tale proposta. La sua applicabilità a diverse opere in prosa del secondo Novecento si comprende pienamente se posta in relazione con la diffusa consapevolezza, tra gli autori sperimentali e neoavanguardisti, di scrivere e lavorare necessariamente a partire da materiali preesistenti, pronti per essere re-immessi nel circolo della creazione letteraria, smontati e successivamente riassemblati entro inedite conformazioni testuali. I prodotti così ottenuti, derivati di secondo grado che esibiscono la natura spuria dell'atto artistico, risultano dalla combinazione di elementi necessariamente «sintetici» e «inautentici». Entro un simile orizzonte, acquisisce particolare valore la concezione, formulata da Alberto Arbasino nel volume *Sessanta Posizioni*, dell'organismo narrativo quale «Invenzione Indiretta»: «Nelle epoche come la nostra, si sa che si costruisce *comunque* con materiali sintetici, inautentici, però *critici*; e l'unica possibilità seria di riuscire (o di *escamotage*) può riuscire davvero il *pastiche,* in quanto atto creativo-critico di Invenzione Indiretta»[1].

Come evidenziato da questo breve passaggio, il carattere non originario dei 'materiali da costruzione' menzionati da Arbasino non va disgiunto dalla loro potenziale *carica critica*: le forme e i modelli standardizzati desunti dalla tra-

[1] A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 51.

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, elisa.caporiccio@unifi.it, 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

dizione possono ancora rivestire una funzione attiva, demistificante, purché confluiscano, attraverso l'«atto creativo-critico» del *pastiche*, entro nuove e dissacranti destinazioni testuali, in cui l'urto tra passato e presente e la frizione tra codici eterogenei sappiano produrre un *surplus* di significazione. L'intera produzione di Alberto Arbasino, a ben vedere, appare modellata su una fondamentale «disposizione al riuso», la quale si pone, sempre, come «il portato di una particolare analisi socio-culturale», sorretta «dall'attenzione nei riguardi di quelle mutazioni estetiche, e dunque politiche, che l'avvento della cosiddetta cultura di massa ha provocato nella società occidentale»[2]. Un primo esempio dell'abilità arbasiniana di dialogare con i generi e modelli della tradizione, sottoponendoli a un'operazione di estrema complicazione, è offerto dall'originale recupero del romanzo epistolare attuato ne *L'anonimo Lombardo*, di cui si è discusso nel terzo capitolo della *Parte seconda* del presente volume[3]; le pagine che seguono, riallacciandosi al discorso intrapreso, si soffermeranno con maggior spazio sulla figura dello scrittore di Voghera, proponendo dapprima un attraversamento delle sue più rilevanti considerazioni in merito alla 'forma-romanzo' e, subito dopo, un avvicinamento a quel particolarissimo testo composto nel fervore della contestazione studentesca, ossia il *Super-Eliogabalo* del 1969. La congiunzione di questi due aspetti è d'altronde inevitabile, in autore in cui, come ha sottolineato Fausto Curi, non esiste una vera e propria distinzione tra scrittura creativa e scrittura critico-teorica[4]; quella di Arbasino è, piuttosto, una «scrittura invasiva, infinita», poiché nella sua complessa produzione «non soltanto un genere invade l'altro, ma un'opera invade un'altra opera e un soggetto invade un altro soggetto»[5]. La vocazione inventiva e l'attitudine teorico-critica a ragionare sui procedimenti artistici procedono di pari passo, e anzi si compenetrano all'interno del *corpus* arbasiniano; basti pensare al progetto di *Certi romanzi* (1964), «insieme una teoria del romanzo e un diario del lavoro su *Fratelli d'Italia*, nato sull'esempio illustre del *Journal des Faux Monnayers*»[6]. All'interno di quest'enciclopedico zibaldone, la cui composizione corre parallela alla stesura del primo romanzo, Arbasino inserisce alcuni fondamentali principi di poetica, che, come vedremo, si rivelano quanto mai illuminanti per la comprensione del successivo *Super-Eliogabalo*, a dimostrazione della coesione interna al 'sistema letterario' dello scrittore[7].

[2] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., pp. 171-172.

[3] Cfr. *supra*, p. 170 e sgg.

[4] Cfr. F. Curi, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965* seguito da A. Cortellessa (a cura di), *Col senno di poi*, L'Orma, Roma 2013, pp. 246-247: «Arbasino non è un narratore puro, anzi, è un narratore, o meglio uno scrittore, assai impuro, e della sua impurità va tenuto rigorosamente conto. [...] Quella di Arbasino è un'opera totale e totalizzante, non ammette separazioni e neppure distinzioni».

[5] Ivi, p. 248.

[6] L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 137.

[7] Su quest'aspetto si veda anche M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 192.

La funzione eminentemente critica dell'atto artistico, poc'anzi sottolineata, si coniuga frequentemente con la messa in rilievo della natura autoriflessiva del 'congegno narrativo'. Intervenendo, durante il dibattito palermitano del '65, sulle residue possibilità d'esistenza del romanzo e sulle modalità attraverso cui superare la sua veste tradizionale e 'borghese', Arbasino propone di spostare il centro dell'attenzione dalla mera sequenza di eventi dell'opera alle intenzioni dell'«Autore»; è questo, a suo avviso, l'unico modo possibile per superare un'iniziale diffidenza nei confronti del termine 'trama', e riscattarlo nella nuova congerie sperimentale:

> Trovo sospetto l'uso (naturalistico?) del termine "trama" nelle nostre discussioni sul romanzo... quando se ne parla – anche molto positivamente, ai fini di rivalutarla – s'intende sempre nel senso tradizionale e canonico di *plot* [...] mentre invece il protagonista è piuttosto l'Autore, e il vero *plot* l'Operazione da lui svolta per organizzare i suoi materiali in un determinato congegno, secondo un determinato procedimento [...]. Da questo punto di vista 'rivaluterei' la Trama: in quanto [...] si tratta del senso dell'operazione svolta da un autore alle prese con un determinato problema narrativo: la Costruzione del Congegno.[8]

Individuando una tendenza comune a numerose espressioni artistiche contemporanee, dalla pittura alla musica, Arbasino sottolinea con convinzione come la vera trama di un romanzo debba coincidere con «la riflessione critica», da parte dell'autore, «sui procedimenti del romanzo stesso»[9]. Negli stralci appena citati emerge inoltre una significativa attenzione a quella che Arbasino definisce, con chiaro riferimento a Šklovskij[10], come «la Costruzione del Congegno», ovvero la ricerca, da parte dell'autore, di un'adeguata veste formale che organizzi i «Materiali» letterari, secondo precisi procedimenti ed espedienti strutturali. Occorre precisare, a tal proposito, come l'«avventura

[8] A. Arbasino, intervento durante il dibattito palermitano sul romanzo sperimentale, consultabile in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 139.

[9] Ivi, p. 140: «la Narrativa [...] sta partecipando a un *trend* comune a diverse arti del nostro tempo – basta pensare alla pittura e alla musica: come hanno in comune questo carattere di riflessione critica non tanto sul mondo esterno ma sull'arte stessa, sui propri fini, sui propri strumenti, sui propri procedimenti».

[10] Si legga il seguente passaggio, contenuto in A. Arbasino, *Non è possibile scrivere un romanzo perfetto. Intervista a Roma con il leader del formalismo russo Viktor Šklovskij*: «Raramente il nostro secolo ha vissuto avventure così eccitanti, così eleganti. L'Arte è un Procedimento, un Congegno. La messa a punto del Congegno è l'oggetto della creazione letteraria. E simmetricamente, l'attività critica sarà una messa a nudo del Congegno»; e poco più avanti: «Strutture caratterizzate da una coerenza interna di rapporti fra gli elementi costitutivi: i Materiali e il Congegno». L'interessante intervista arbasiniana era originariamente apparsa su «Il Giorno» il 13 ottobre 1965; attualmente è stata ripubblicata, con il titolo *Roma, 13 ottobre 1965: Arbasino intervista Šklovskij*, sulla rivista «Between», 3, 5, 2013, pp. 1-6. A testimonianza dell'interesse di Arbasino per Šklovskij, va ricordato anche il profilo a lui dedicato in A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, cit., pp. 410-428.

delle forme» – per riprendere la bella definizione di Eugenio Miccini[11] –, che Arbasino identifica quale vero *plot* dei suoi romanzi non sia mai scissa dal piano storico e materiale della realtà italiana contemporanea[12]. Entra qui in gioco una categoria estetica e operativa di assoluta centralità, che regola il rapporto tra forma e referente, permettendoci di comprendere le modalità e finalità delle costruzioni romanzesche così attentamente disposte da Arbasino: quella «portentosa *anamorfosi*», termine chiave all'interno della poetica dell'autore, il cui etimo greco rimanda alla ricerca di 'nuova forma', in direzione di una maggiore complessità e differenziazione delle parti. Con riferimento all'ambito pittorico, inoltre, l'anamorfosi arbasiniana allude, specialmente, a un'ottica straniata e straniante, a una 'controforma' che obbliga lo spettatore-lettore ad abbandonare le usuali convenzioni percettive, per adattarsi a una prospettiva deformata, che sola consente di 'vedere' e interpretare in modo corretto la realtà fenomenica[13]. In tale principio, e precisamente nella «parola d'ordine della deformazione», è dunque da riconoscersi «la particolare forma di "mimesi" adottata» da Arbasino, «ovvero quella di un deformato realismo della contraddizione, che importa le discordi tensioni della realtà dentro le maglie strutturali dell'opera, e che determina un ordigno verbale disintegrato e scoperchiato»[14]. Si caricano di significato e funzione critica, così, le «strutture apparentemente frananti»[15]

[11] Cfr. E. Miccini, intervento durante il dibattito palermitano sul romanzo sperimentale, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 179.

[12] Angelo Guglielmi, intervenendo sul dibattito in merito all'autosufficienza del congegno narrativo, precisa: «Ora l'artificio in quanto categoria assoluta non può non porsi di prepotenza che come "senso", [...] in quanto [...] funzione organizzante e organizzativa della realtà prebasica, esistenziale e informe. In questo quadro si può affermare che il romanzo è un meccanismo artificiale senza che ciò comporti, come tende a fare Balestrini, la negazione di ogni rapporto del romanzo con la realtà; rapporto che invece sussiste certamente non nel senso che il romanzo è uno specchio in cui si riflette il reale ma nel senso che, essendo funzione strutturante del reale, si pone esso stesso come realtà (A. Guglielmi, in N. Balestrini [a cura di], *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 138).

[13] In ambito pittorico, per anamorfosi s'intende un particolare tipo di deformazione prospettica, che consente di vedere l'immagine nella sua 'forma reale' e nelle sue vere proporzioni solo adottando un punto di vista eccentrico – di scorcio, ponendosi orizzontalmente rispetto al piano della rappresentazione, oppure attraverso l'utilizzo di specchi curvi (si parla, in quest'ultimo caso, di anamorfosi catottriche). L'anamorfosi si diffuse in pittura specialmente tra il XVI e il XVII secolo; particolarmente celebre è il dipinto *Gli ambasciatori* di Hans Holbein (1533), in cui è raffigurato un teschio volutamente deformato, irriconoscibile da una osservazione centrale.

[14] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 194.

[15] Si veda il seguente passaggio, tratto dalla *Nota* dell'autore a *Fratelli d'Italia*: «Romanzo-saggio, come scelta inevitabile: perché – arrivati a un certo punto 'critico' della dissoluzione interna del romanzo tradizionale – la sola indicazione possibile appare questa re-integrazione strutturale del gran coacervo informale narrativo-critico (e tragicomico e appassionatamente conoscitivo) dal *Bouvard* a Musil [...], organismo self-conscious procedente per accumulo – senza 'capo' né 'coda', spalancato come un baule emblematico ai materiali più eterogenei "dagli estremi della rosa dei venti", protervamente fondato non sul 'togliere' ma sull''aggiungere' – e attraverso queste strutture apparentemente frananti singolarmente adatto a far fron-

delle sue opere, l'apparente dissoluzione delle forme di una scrittura che si discosta, nettamente, dai canoni del romanzo tradizionale:

> E com'è giusto che il 'jeu de massacre' del romanzo tradizionale cominci proprio quando l'autore di *Madame Bovary* ne affida il corpo ancora caldo a due esecutori testamentari finti-dissennati come Bouvard e Pécuchet, perché fra le loro manacce giudiziosamente incompetenti si spacchi da tutte le parti, si spalanchi in tutte le direzioni, a tutte le possibilità, proliferando selvaggiamente, procedendo per accumulo e congerie di frammenti, disponendosi a tutti i significati probabili, senza chiudersi nessuna strada, inglobando i materiali più sfacciatamente eterogenei… e franino pure, tanto meglio, tutti i limiti di gerarchia e di valore fra realtà e immaginazione, presente e passato, vero e falso e mitico, fra il dramma e la farsa, la narrativa e la saggistica e la poesia… *mobile* e *happening*, pentolone e millefoglie, "sistema smisurato" e "mostruosa nebulosa" e Festino di Sardanapalo, 'summa', elenco, deposito, *anatomy*, ricettacolo di 'articoli' enciclopedici avulsi da ogni 'sistema di valori' e svillaneggiati con la rigorosa crudeltà di Jarry e di Artaud in una non-struttura informale che però è un Catalogo e mima le allucinanti discontinuità della Natura e della Cultura e della Realtà e del Pensiero con portentosa *anamorfosi*.[16]

Il passaggio testuale appena citato, osserva giustamente Massimiliano Borelli, racchiude «tutti gli snodi che circoscrivono il corpo testuale arbasiniano», fornendo in particolare una lucida descrizione della «natura e della struttura» che, come vedremo, saranno caratteristici del *Super-Eliogabalo*[17]. In meno di una pagina Arbasino condensa gli elementi costituivi della sua teoria di un «romanzo-coacervo», aperto ai «dati contraddittori del mondo 'realistico'», alle «attitudini conoscitive e alle aspirazioni visionarie frantumate in una deflagrazione di frammenti da reintegrare criticamente secondo un nuovo ordine di rapporti», che sia, appunto, «metamorfico» o »anamorfico»[18]. Aderendo con piena consapevolezza a una logica dello scarto, dell'interruzione e della mescolanza di generi[19], l'autore descrive il proprio congegno narrativo come corpo esploso e riassemblato, procedente «per accumulo» dei più disparati reperti del reale. Nel brano in questione e in numerose altre occasioni, Arbasino fornisce inoltre una chiara genealogia della propria poetica, indicando come indiscusso capostipite il modello di Flaubert; se i riferimenti all'ironia corrosiva e all'enciclopedismo del *Bouvard et Pécuchet* ricorrono con rilevante frequenza, non di meno

te con mezzi espressivi e critici 'd'emergenza' alle contraddizioni e alle proliferazioni e ai deliri della Realtà» (A. Arbasino, *Certi Romanzi*, Einaudi, Torino 1977 [1964], p. 91).

16 Ivi, p. 43.

17 M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 193.

18 A. Arbasino, *Certi romanzi*, cit., p. 94.

19 Fausto Curi, significativamente, individua nell'«Interruzione» il principio strutturante protagonista de *L'Anonimo Lombardo*, e nella «Legge della Mescolanza» la regola interna del *Super-Eliogabalo* (F. Curi, in A. Cortellessa [a cura di], *Col senno di poi*, cit., pp. 248-249).

s'incontrano richiami a Musil e Mann, a Rabelais e Gadda[20]. A questi ultimi due autori Arbasino guarda specialmente come illustri rappresentanti dell'arte dell'enumerazione: è in particolare dall'esempio gaddiano che il nostro matura la convinzione dell'importanza di «riscoprire» la «gran forza realistica-espressionista di categorie retoriche antiche come la Descrizione e l'Elenco», nuovamente elette a principi conoscitivi – «Vedere la Realtà per Elenchi!»[21], si legge in *Certi romanzi* – che guidano la disposizione della parola letteraria.

Quello di Arbasino è, dunque, un romanzo composito, *collage* di materiali eterogenei – narrativi e critici –, baule spalancato alle più diverse commistioni e ai prelievi citazionali più vari; organismo «frammentario, farraginoso»[22], percorso da una vocazione enciclopedica che lo apre a molteplici direzioni interpretative. Secondo l'indicazione dello stesso autore, tuttavia, la caotica pluralità di stili e generi che affolla il testo narrativo può essere ricondotta all'unità «sotto il segno strutturale dell'Anatomia o del *Pastiche*»[23]. Riconoscendo, all'interno del panorama letterario novecentesco, una distinzione tra il «romanzo "puro"» e il «romanzo-coacervo», Arbasino evidenzia l'impraticabilità del primo e la parallela, crescente diffusione del modello delle 'anatomie narrative':

> Ogni autore letterario del Novecento [...] si sente *dimezzato* fra la narrativa "pura" alla quale manca ormai un "centro", e una pratica saggistica anche troppo lucidamente *critica* [...] mentre dilaga, epidemico, emblematico, questo morbo del Disagio del Narratore, tra le versioni personali diverse del *Journal* sull'impossibilità del Romanzo, e sulla rappresentabilità del Romanzo sul Romanzo... mentre i vecchi romanzi tipicamente 'prosastici' di Balzac o Dickens proseguono la loro carriera trasformandosi in opere di poesia... *e vengono insistentemente indicati come modelli narrativi soprattutto le 'anatomie', gli elenchi, i catechismi, gli inventari, le 'note' che costituiscono il vero contenuto formale di un'operazione narrativa*.[24]

Sul fronte della seconda tendenza, chiaramente, Arbasino include anche la propria produzione narrativa, qui analiticamente descritta in alcune delle sue componenti fondamentali – l'ingerenza delle note nel testo, come avviene ne *L'Anonimo Lombardo*, la pervasività dello stile elencativo e del catalogo di elementi eterogenei. È specialmente la categoria dell'*anatomia*, tuttavia, a imporsi quale cifra della scrittura arbasiniana. Tale nozione riveste un ruolo di primaria importanza nel sistema poetico dell'autore, come testimoniano le numerose pagine di *Certi romanzi* in cui Arbasino attua un vistoso recupero delle teorie di Northrop Frye; riassumendo e commentando le quattro 'forme' in cui il critico

[20] Cfr. L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., pp. 140-141.

[21] A. Arbasino, *Certi romanzi*, cit., p. 93.

[22] F. Muzzioli, *Arbasino: imitazione, ironia, satira*, *Critica integrale*, <https://francescomuzzioli.com/2020/03/24/arbasino-imitazione-ironia-satira/> (03/2022).

[23] A. Arbasino, *Certi romanzi*, cit., p. 174; il corsivo è mio.

[24] Ivi, p. 50; il corsivo è mio.

canadese suddivide l'ambito della *fiction – novel, romance*, confessione e, appunto, anatomia –, l'attenzione di Arbasino s'indirizza proprio verso la quarta e ultima ripartizione. Sotto questa rubrica, come si ricorderà, Frye racchiude un variegato *corpus* di opere caratterizzate, principalmente, da una disarticolazione dell'istanza narrativa e dalla natura fortemente intellettuale dell'ispirazione romanzesca, secondo una comune derivazione dal modello della 'satira menippea' o 'satira varroniana'[25]. Recuperando abilmente le considerazioni formulate da Frye su questo genere onnivoro e plurale, «estroverso e intellettuale»[26], Arbasino rintraccia all'interno della tradizione letteraria e, in particolare, della produzione italiana contemporanea, una vera e propria «linea culturale menippea»[27]: «Le caratteristiche della satira menippea secondo Frye», si legge in *Certi romanzi*, «sembrano veramente riassumere la maggior parte dei connotati della narrativa a cui vogliamo bene»[28]. Abbracciando alcune opere monumentali della modernità – dal *Tristram Shandy*, al *Bouvard et Pécuchet*, all'*Ulysses* di Joyce –, questa forma letteraria porta la digressione all'interno della narrazione, il verso all'interno della prosa, la spinta speculativa-intellettualistica al di sopra della trama d'eventi, il serio al contatto con il faceto, creando «smisurati banchetti dell'intelligenza» il cui carattere artificiale è benjaminianamente *esposto* al lettore:

> Quello della menippea è un modo tutto artificiale della parola, dove viene esibita la finzione, "dissezionata" in una "anatomia" della scrittura, posta come su un tavolo operatorio a *esibire* le proprie parti interne, le giunture e i collegamenti, le superfici porose e i molteplici componenti.[29]

[25] Sulle ripartizioni di Frye e in particolare sulle opere 'anatomiche', tutte derivanti dalla 'satira menippea', si rimanda alle pagine 116-120 del presente volume.

[26] Nel suo importante recupero della categoria della satira menippea, Arbasino segue indubbiamente l'interpretazione proposta da N. Frye, privilegiandola rispetto alle considerazioni formulate da Michail Bachtin in merito alla diffusione di tale genere nella tradizione letteraria (cfr. P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Le Monnier, Firenze 2007). Nella lettura bachtiniana, l'antica satira menippea diventa «un genere onnicomprensivo, che assorbe tutto» (ivi, p. 2). «Questo genere carnevalizzato, straordinariamente elastico e variabile come Proteo, capace di penetrare anche in altri generi, ebbe un enorme significato, finora non abbastanza valutato, nello sviluppo delle letterature europee. La 'satira menippea' divenne uno dei principali portatori del sentimento carnevalesco nella letteratura fino ai nostri giorni» (M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di G. Garritano, Einaudi, Torino 1968, p. 148). Oltre alle riflessioni sulla menippea di Bachtin e Frye, occorre ricordare anche il contributo di Julia Kristeva, in *Semeiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris 1969.

[27] P. Lago, *Anatomia di viaggi:* Fratelli d'Italia *e* Dall'Ellade a Bisanzio *(Su alcuni aspetti della satira menippea in Arbasino)*, «Studi novecenteschi», 34, 73, 2007, p. 243.

[28] A. Arbasino, *Certi romanzi*, cit., p. 166; si veda anche il seguente passaggio: «Ed ecco allora riapparire la Satira Menippea secondo la teoria dei Generi di Frye: non già trovarobato di eccentricità stravaganti ai margini di 'generi' quali il Novel e il Romance, bensì 'forma' tradizionale illustre, secondo i modelli proposti da Petronio e Apuleio e Luciano e Macrobio; e via, lungo la genealogia tra Boezio, Castiglione, Erasmo, Burton, Rabelais, Sterne, *Bouvard et Pécuchet*» (ivi, p. 202).

[29] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 195.

Nel sistema classificatorio del critico canadese, il 'modo anatomico' è «quello che accoglieva il massimo di dispositivi non-narrativi»[30], mostrandosi particolarmente propenso, come si è visto, a ospitare procedimenti di tipo allegorico. Il recupero della categoria dell'anatomia compiuto da Arbasino assume, dunque, particolare rilievo nell'ottica del presente discorso: seguendo l'indicazione di Francesco Muzzioli, la nozione di *anatomy* può essere ripresa e riarticolata, al fine di «comprendere il testo narrativo in cui prevalgono le dimensioni allegoriche»[31]. La narrativa arbasiniana offre un banco di prova privilegiato per un simile tentativo: le opere dello scrittore di Voghera, infatti, rientrano senza sbavature all'interno della sopra menzionata 'linea menippea'; lo stesso Arbasino, in *Certi romanzi*, le classifica come forme 'ibride' che oscillano «fra il Novel e l'Anatomia»[32]. Naturalmente, entro questa ripresa così attenta del pensiero di Frye, non mancano degli apporti di originalità: particolarmente interessante, ad esempio, appare la congiunzione tra l'anatomia e il *pastiche,* inteso (come rilevato in principio) quale «atto creativo-critico» d'Invenzione Indiretta. Procedendo, nel secondo momento di quest'analisi, a una lettura ravvicinata del *Super-Eliogabalo* quale esemplare «testo narrativo a dominante 'anatomica'»[33], ci si propone di osservare *in atto* i principi compositivi sinora menzionati, valutandone le potenzialità di significazione allegorica.

Per condurre una simile disamina, si è scelto di considerare la prima versione dell'opera, pubblicata da Feltrinelli nel 1969, precisamente allo scadere dell'esperienza del Gruppo '63, con la corrispondente chiusura della rivista «Quindici». Oltre che della crisi interna alla neoavanguardia, «lo scatenato romanzo di Arbasino»[34] reca il segno dei tumulti e delle proteste studentesche, dei movimenti di contestazione della più immediata contemporaneità. Ci si muove quindi – come osserva acutamente Borelli – su un crinale instabile, «nel momento di un passaggio di consegne tra un'epoca di espansione consumistica e di euforia di crescita e un'altra di turbolenze profonde, di violenti conflitti sociali»; di tali rivolgimenti storici e culturali il testo arbasiniano si fa espressione materica, quasi violenta, «salutando questo trapasso con un'accresciuta carica polemica» e «con un'esplosione de-generata»[35] delle strutture romanzesche tradizionali. Entro questa ben precisa temperie acquista significato la scelta del principale 'ipotesto' utilizzato da Arbasino, ovvero l'Eliogabalo di Artaud: «santo anarchico, dedito alla trasgressione e all'oltraggio delle istituzioni più riverite», asceso al trono «*in sfregio* all'Impero Romano», questo «surrealista *ante litteram*»

[30] F. Muzzioli, *Super-Eliogabalo tra avanguardia e postmodernismo, Critica integrale,* <https://francescomuzzioli.com/alberto-arbasino> (03/2022).

[31] F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria,* Lithos, Roma 2010, p. 144.

[32] A. Arbasino, *Certi romanzi,* cit., p. 171.

[33] F. Muzzioli, *Super-Eliogabalo tra avanguardia e postmodernismo,* cit.

[34] M. Borelli, *Prose dal dissesto,* cit., p. 191.

[35] *Ibidem*.

appare «un degno antesignano della 'immaginazione al potere'»[36]. È lo stesso Arbasino, d'altronde, a 'svelare le sue fonti', soffermandosi esplicitamente sul valore incarnato dal personaggio di riferimento:

> Eliogabalo, per Artaud, è il Metternich dell'anarchia, il Pompidou del disordine, è un Machiavelli *beatle* che si propone con strumenti precisi e sistematici di per-sov-vertire ogni gerarchia "sacrosanta" di valori grecoromani sclerosati.[37]

Nella spirale di citazioni e riscritture, che abbiamo visto essere caratteristica della prosa di Arbasino, il personaggio artuadiano è tuttavia trascinato nel vortice della moderna cultura *pop*[38], provocatoriamente abbassato di rango, a partire dagli stessi titoli con cui è convocato, a più riprese e con caratteri maiuscoli, nel corso del romanzo, e di cui deciderà, infine, di appropriarsi ufficialmente:

> Per mio insondabile e imperscrutabile editto, da domani mattina in poi i miei titoli esoterici di Super-Heliogabalus, Super-Aquarius, Super-Star, Super-Sex diventano definitivi e ne varietur anche per le Gazzette Ufficiali, per gli annunciatori e per i presentatori![39]

La dissipazione del mito stesso di Eliogabalo diventa evidente, con tratti palesemente parodici, negli scanzonati passaggi testuali in cui il novello «Imperatore [...] Monica Vitti»[40] legge, quasi fossero «rotocalchi di pettegolezzo»[41], stralci delle biografie che gli storici classici (nello specifico, Elio Lampridio e Dione Cassio) composero su di lui[42]. L'urto con la più prosaica contemporaneità instaura una distanza ironica tra il personaggio tramandato dalle fonti e la sua

[36] Cfr. F. Muzzioli, *Super-Eliogabalo tra avanguardia e postmodernismo*, cit.; il critico ricorda come, per altro, l'edizione italiana dell'*Eliogabalo* di Artaud fosse stata pubblicata proprio nello stesso anno, pochi mesi prima del libro di Arbasino.

[37] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, Adelphi, Milano 2001 (1969), p. 33.

[38] Cfr. F. Muzzioli, *Super-Eliogabalo tra avanguardia e postmodernismo*, cit.: «*Super-Eliogabalo* risulterà [infatti] un romanzo "*pop*", che trascina l'icona ironica per i meandri della "bassa cultura" come terreno ineludibile dell'arte odierna». Su questo aspetto si è espressa anche C. Portesine, collocando il testo arbasiniano all'interno di una «filiera *pop* dello sperimentalismo romanzesco italiano», accanto al *Giuoco dell'Oca* di Sanguineti e all'*Oblò* di Spatola (cfr. C. Portesine, *«Una specie di Biennale allargata». Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2021, p. 128).

[39] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, cit., p. 213.

[40] Ivi, p. 27.

[41] Ivi, p. 61: «Legge volentieri un po' di Cassio Dione, come lo leggeva Artaud. Legge con gusto Artaud stesso. Legge i rotocalchi di pettegolezzo. Ma soprattutto rilegge Elio Lampridio, redattore *gossip* della *Historia Augusta*, come se fosse un rotocalco da parrucchiere. E ride, ride. Ride continuamente».

[42] Su quest'aspetto, si veda l'approfondita analisi di Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 198-199: la rilettura delle fonti storiche, commenta il critico, «è condotta con uno spirito dissacrante che determina una meditata "profanazione" [...] del loro corpo verbale, una espulsione dalla nicchia separata della filologia in funzione di un utilizzo ravvicinato, per nulla "cultuale". Le fonti diventano tracce da percorrere, per essere trasferite nella contemporaneità dell'esperienza vissuta».

bizzarra versione sessantottesca – trasportata, sì, sulle classiche lettighe romane, ma bruscamente sorpassata, a tutta velocità, da una «Citroën ellenistica»:

> Le lettighe passano accanto a un distributore di benzina spolpato dagli avvoltoi, alle ossa carbonizzate di una carovana di cammelli, alle lamiere demonizzate di una lambretta irriconoscibile, al monumento di Ho-Chi-Min, alla lapide del professor Valletta, al busto di Francesca Bertini, all'obelisco Gronchi, ai sepolcri satellitari di Paolo VII e di Pio XIII.
> Una Citroën ellenistica le sorpassa improvvisamente agitando le pinne biancoazzurre, corinzie, ma sparisce subito.[43]

La costruzione dell'intero romanzo, come si evince già da questi primi campioni testuali, si regge su continui procedimenti di «torsione anacronistica e finzionale»[44], rispondenti a una poetica dello *choc* dagli esiti fortemente stranianti. Leggendo con divertimento «le proprie *vitae*», Eliogabalo «sottrae alla dimensione museale la propria tradizione, smontandola e contestandola»[45], riproducendo, a un livello minimo, l'operazione compiuta da Arbasino nel trattamento delle fonti e dei modelli convocati nel romanzo. Andando oltre una semplice attualizzazione dei testi di riferimento, l'autore ricorre all'«uso di un anacronismo radicale, che funziona da allegro straniamento di qualsiasi "mito" dovesse stratificarsi addosso alla storia»[46]; attraverso stridenti accostamenti indebiti, nel piano finzionale dell'opera convivono, tutt'altro che pacificamente, epoche storiche e scenari culturali notevolmente distanti gli uni dagli altri. L'originale utilizzo cui Arbasino piega la pratica citazionale lo porta, dunque, a «comprimere passato e presente su un una superficie immaginativa – e linguistica – che tutto mette in questione», producendo «sovrapposizioni inedite» e «sollecitando uno scontro di ambientazioni nel quale ogni cosa viene frantumata nell'esplosione e nella ricaduta imprevedibile degli oggetti e degli eventi nominati, o meglio, citati»[47]. Trova attuazione, così, quella fondamentale componente creativa, di «Invenzione Indiretta», del *pastiche,* che ne salvaguarda il costitutivo valore critico. Si pensi, ad esempio, alle pagine del romanzo occupate dal tentativo di un rocambolesco, quasi «gangeristico colpo» al Tempio del Pontefice, sede «di ricchezze immense»[48]; la carica demistificante

[43] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo,* cit., p. 14.

[44] M. Borelli, *Prose dal dissesto,* cit., p. 199.

[45] *Ibidem*.

[46] F. Muzzioli, *Super-Eliogabalo tra avanguardia e postmodernismo,* cit.

[47] M. Borelli, *Prose dal dissesto,* cit., p. 198.

[48] Cfr. A. Arbasino, *Super-Eliogabalo,* cit., p. 257; si osservi, per altro, la ripresa stravolta della ben nota massima di Rimbaud, il cui corpo testuale viene provocatoriamente diviso: «Stavolta è venuto alla villa perché risulta la base più vicina per una spedizione al Tempio. Gangsteristica? Sì, in fondo, è di moda e piace ai giovani – alla ricerca non del Tempio ma della Corona Perduta – però con caratteristiche rivoluzionarie di esproprio ermeneutico, scorporo gnoseologico, sequestro ontologico dei soldi. "Il faut faire attention!" si ripetono. Si sa che il Pontefice custodisce ricchezze immense, nei suoi depositi, e le difende con armi

della scrittura arbasiniana raggiunge qui una delle sue punte più alte, nel momento in cui il profilo del santuario coincide con quello di un moderno supermarket, e la descrizione dei suoi idoli si traduce in un allegorico «Trionfo della Merce»[49]. Luogo che «aspira infatti a funzionare come museo e centro di raccolta e vetrina di rappresentanza di tutti i culti, riti, miti, simulacri, venerazioni e misteri e feticci dell'Antichità», il Tempio non è altro che «un'imponente organizzazione commerciale», principale fonte di fatturato dell'Impero Romano:

> Di fuori, un santuario come tanti altri: propileo, mitreo, sinagoga internamente affrescata a vivaci scene della vita del Cristo e del Buddha, con basilica già un po' moschea bizantina a battistero saraceno e cupola istoriata; mille e mille colonne di marmo cipollino antico sulla facciata graffita [...].
> Ma i recessi sono un efficientissimo supermarket: il reparto casalinghi e argonauti al 'Gallo Morente' o alla 'Lupa Rinascente'. Tutto aziendale e tutto sotterraneo: caverne, uffici, depositi, cunicoli, cubicoli, chilometri di *passages* e *arcades* per la trasmigrazione delle immagini, e un personale specializzato con due principali funzioni strettamente connesse. La contabilità e l'immagazzinamento delle merci offerte dai pellegrini si intreccia infatti all'organizzazione dei prodigi e dei responsi destinati ai pellegrini medesimi. [...] Dunque, problemi più che cospicui di sistemazione, smistamento, confezione, inventario. E anche i miracoli devono venir programmati secondo una catena di montaggio incessante, funzionalissima, che ne prevede molte centinaia al giorno: apparizioni, tremori, vampe di fuochi, fumi colorati, voli d'uccelli e d'insetti [...].[50]

Persino i miracoli, in questo Tempio della Produzione, avvengono in serie: divisi in «turni concettuali», gli «abili funzionari» del santuario conoscono infatti «ogni accorgimento per le preparazioni sintetiche dell'uso e dello scambio», ligi ai valori dell'efficienza aziendale. Solo il Pontefice, ben attento a nascondere la sua «debolezza» nel dominio della «Tecnica e della Cibernetica», spera ancora di veder accadere un autentico prodigio:

> Così, mentre l'efficientissima organizzazione del Tempio produce a macchina i ben noti prodigi che sbalordiscono i fedeli – ed egli ne conosce professionalmente ogni congegno, of course –, questo Pontefice (che nell'intimo *ci crede*) continua ardentemente a sperare che almeno uno, uno solo, fra i suoi tanti dèi (lui crede a tutti) gli faccia alfine un vero miracolo: genuino, all'antica, non industriale, non burocratico, non sofisticato, non in serie... *personalizzato*... *tutto per lui*... privo di additivi... resistente a ogni smontaggio... a ogni analisi...[51]

ideologiche ed epistemologiche. Perciò dev'essere un "colpo" organizzato minutamente, con un piano precisissimo fin nei particolari più semeiotici. *"Absolument!"*».

[49] Cfr. A. Loreto, *Eliogabalo aux anges*, «il verri», 44, 2010, p. 100.

[50] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, cit., p. 361.

[51] Ivi, p. 383.

A ben vedere, l'atipica descrizione del Tempio-supermarket risponde a un altro dei fondamentali criteri compositivi del romanzo, ovvero la commistione di prelievi tra loro eterogenei, qui esemplificata dal sommarsi dei più disparati luoghi di culto, con il bizzarro esito di una «basilica già un po' moschea bizantina a battistero saraceno e cupola istoriata». La rappresentazione più evidente, vero e proprio «modello plastico» di questa capillare «tendenza a un disordine non conciliato», è tuttavia costituita dalla villa dell'Imperatore: «lampante *mise en abîme* del procedimento collezionistico utilizzato nel romanzo», essa «cita nelle sue innumeri e disorganiche parti scuole e modi architettonici»[52] tra loro divergenti, in cui nessun elemento trova un accordo con l'altro:

> E l'edificio, vagamente cubista, da lontano, pare soprattutto un casamento di Feininger, su un'altura di Braque, scomposto come si presenta e avviluppato a tutti i livelli da teli quadrangolari di iuta sfalsati e pendolanti. Non esiste *una* linea retta. Nulla in asse o in rima con nulla.[53]

Persino le clessidre, in quest'inabitabile dimora, seguono ciascuna una propria scansione del tempo: «Ognuna va stupidamente per proprio conto, e lo stesso Eliogabalo si irrita subito quando confronta la sua clessidrina da tasca con la grande clessidra a muro nella *hall*»[54]. Alla mescolanza e discordanza delle parti si aggiunge il carattere cangiante della villa, «infinito *work in progress*»[55] il cui progetto architettonico muta continuamente, in un caotico disfarsi e rifarsi di stanze e planimetrie, con un conseguente effetto di disorientamento:

> Nessuno riesce mai a trovare la stanza giusta in una casa che cambia continuamente di forma e di stile dietro le spalle degli ospiti. Non si ritrovano mai le porte: vengono spesso murate e riaperte altrove. E i controsoffitti? E i mobili? Ogni tanto un ambiente si allunga, o si abbassa, paurosamente. L'*office* diventa *jardin d'hiver*, e questo [*sic*] biblioteca greca o latina, fra *consoles* che partono, *potiches* che arrivano, enciclopedie che si accumulano.[56]

[52] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 200.

[53] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, cit., p. 118. La descrizione della villa costituisce una perfetta applicazione dei principi teorici avanzati da Arbasino durante il dibattito sul romanzo sperimentale, in merito alla rivalutazione del tipico 'espediente narrativo': «In quanto poi alla rivalutazione dell'espediente romanzesco, benissimo: viva addirittura l'agnizione – in quanto però virgolettata, corsiva, *critica* né più né meno [...] come quando in un'architettura moderna vengono posti in evidenza dei frammenti di un'architettura del passato, preesistente nel medesimo luogo, devastata dai bombardamenti – si è salvata una colonna sola, avulsa quindi dal contesto del nuovo discorso architettonico, ma da questo "recuperata", inserita con una certa evidenza di "proposta" o "omaggio" [...] e allora a questo punto gli espedienti più sdati, addirittura da feuilleton, perché non potrebbero venire inseriti in romanzi di un "à la plage" delirante...» (A. Arbasino, in N. Balestrini [a cura di], *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale,* cit., pp. 139-140).

[54] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, cit., p. 126.

[55] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 200.

[56] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, cit., p. 118.

D'altronde, il modello di una narrazione anatomica, osserva Borelli, predispone di per sé alla produzione di un testo interamente costruito attraverso prelievi citazionali[57]. Così, di fatto, appare il *Super-Eliogabalo*, vero e proprio 'romanzo-coacervo' in cui la«citazione impazza nei suoi molteplici livelli: la riproduzione vera e propria, il ricalco, l'allusione», fino alla «semplice menzione»[58]. Dai reperti di più ampi, canovacci principali su cui è imbastita l'indiretta invenzione arbasiniana – e qui, oltre al precedente di Artaud, va ricordato l'omaggio a *Les Antliclastes* di Alfred Jarry, collocato al centro del romanzo[59] – si arriva alle citazioni «infinitesimali e disperse»[60], inframmezzate ovunque nel corpo testuale: rispondendo a un'irrefrenabile «coazione all'accumulo»[61], la citazione diventa davvero integrale, e i «materiali a disposizione di Arbasino» risultano essere, di fatto, *«l'intera Cultura»*[62]. Il ricorso sistematico al metodo citazionale, inoltre, si lega a doppio filo a quell'estetica della «Decadenza» e della «Discontinuità» di cui l'opera tutta è informata. L'Imperatore proclama, insistentemente, l'adesione a una prospettiva della 'Decadenza', l'unica che consente di «scardinare la visione conciliante di un processo storico in continuo e lineare sviluppo, dove non si danno punti di crisi»; accettando e proclamando a gran voce il crollo di ogni illusoria concezione della Storia come inarrestabile progresso ed evoluzione, Eliogabalo-Arbasino preferisce svelarne «i crepacci bui», le «*défaillances*, le incrinature, i salti»[63] nel vuoto. La «Decadenza», d'altronde, è

> dimensione costante
> umana,
> astante (o *attante*?),
> mondana,
> intensamente essente
> lì, lì, come un *indice*
> presente in ogni situazione,
> negatore insistente
> di qualunque illusione
> circa una Storia organizzata come
> "successione
> di fasi a una dimensione".[64]

[57] Cfr. M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 195; è proprio «nell'uso capillare delle citazioni», prosegue il critico, che Arbasino «trova uno stratagemma per instaurare una distanza critica, fitta di rifrazioni e piegature, tra autore e opera».

[58] F. Muzzioli, *Super-Eliogabalo tra avanguardia e postmodernismo*, cit.

[59] Si veda, al riguardo, l'analisi di M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 205 e sgg.

[60] F. Muzzioli, *Super-Eliogabalo tra avanguardia e postmodernismo*, cit.

[61] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 201.

[62] F. Muzzioli, *Super-Eliogabalo tra avanguardia e postmodernismo*, cit.

[63] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 197-198.

[64] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, cit., p. 426.

declama l'Imperatore in uno dei numerosi inserti poetici del volume. Essa coincide con una «attività / di conoscenza / discontinua informale»[65], afferma poco oltre, mostrando il legame reciproco che sussiste tra le due nozioni. «Niente è *continuo*» e «*finito*», secondo la fondamentale lezione benjaminiana[66], «giacché il *vero strumento* / non è il Pensiero / Sistematico (scatola / chiusa, o cinese) *ma* il Frammento»[67]; occorre dunque «imporre una precisa tecnica della discontinuità, contro gli effetti distruttivi dell'abominevole civilizzazione e del cosiddetto progresso»[68], spiega Eliogabalo ai suoi compagni. In virtù del suo «potenziale di deflagrazione e di smontaggio di un complesso corpo storico», il principio della 'Decadenza', come si diceva poc'anzi, «si rivela funzionale al metodo della citazione»[69]. La necessità di riversare, entro un'esplosa compagine testuale, un numero potenzialmente infinito di reperti storici e culturali trova nella tecnica elencativa – invocata già in *Certi Romanzi* come principio attraverso cui «vedere il Mondo» – la propria naturale soluzione formale; si veda, tra gli altri numerosissimi esempi che potrebbero essere menzionati, proprio l'elenco delle «vere cause» della «Decadenza»:

> E *in* breve, quali sono le *vere* cause di questa Decadenza?
> L'accumulo?
> Lo sperpero?
> Il conformismo?
> Il decentramento?
> Il consumismo?
> L'accentramento?
> Il non-conformismo?
> Il coinvolgimento?
> La lotta di classe?
> [...]
> I dubbi sulla democraticità?
> La disaffezione?
> La fine della povertà?
> La contestazione?
> La nuova smania del *weekend?*
> La perdita di tradizioni?
> Il Vangelo senza Fede?
> L'alluvione cementizia?
> Il contrasto fra le generazioni?[70]

[65] Ivi, p. 427.

[66] Il pensiero di Benjamin sulla storia come processo discontinuo «offre il palinsesto filosofico a tutta l'operazione arbasiniana; non per nulla, il tedesco compare tra gli amici dell'imperatore ai quali vengono destinate "cartoline" turistiche, su un capitolo del romanzo» (M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 195).

[67] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, cit., p. 427.

[68] Ivi, p. 243.

[69] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 198.

[70] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, cit., pp. 15-17.

Tutt'altro che «breve», l'elenco prosegue per ben sei pagine, disponendo in rima le possibili ragioni della crisi, senza esimersi da punte di autoironia («il limitarsi a enumerare le colpe», infatti, figura tra i motivi citati). Rispondendo a quella «legge della frammentazione e della diffrazione in più o meno contigui esemplari» sopra ricordata, la tecnica elencativa s'impone quale principio stilistico e strutturale privilegiato per la disposizione della materia romanzesca: «che occupino autonomamente lo spazio della pagina», come nell'esempio appena proposto, «o che siano ospitati dentro più ampi paragrafi, gli elenchi [...] gremiscono la narrazione»[71], rappresentando, anche a uno sguardo superficiale, uno dei più evidenti fattori di originalità del *Super-Eliogabalo*. Anche le figure umane che s'incontrano nel corso della narrazione sono sottoposte alla medesima 'vertigine della lista' (per riprendere l'espressione di Eco): «resi (alla maniera di Gadda) numerabili», i personaggi si dispongono in vere e proprie 'teorie', «come quella dei redivivi che passano davanti al cancello»[72]: «Le guardie riconoscono un Augusto vecchio, due Neroni, un Virgilio, un Terpno (citaredo), un Gesù, forse un Silla, perfino un Eliogabalo»[73]. Perfettamente funzionale, allora, appare la scelta di descrivere il percorso del 'corteo imperiale', che si snoda lungo tutto il corso del romanzo, e «il cui *lento pede* dà spazio a un susseguirsi di incontri», conferendo al testo «un carattere di esibizione, stazione per stazione», secondo «un benjaminiano *valore espositivo*»[74].

Il corteo parte on the road di corsa.
Si avvia come fuggendo verso la campagna.
Supera in fretta un gruppo di melograni vulcanizzati.
Sorpassa rapidamente Cecilia Metella,
l'Hostaria del Catacumbero, i Cessati Spiriti,

[71] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 205. Riferendosi alla produzione arbasiniana nel suo complesso, già Guglielmi sottolineava la centralità della tecnica elencativa e del *pastiche*, derivati dal modello gaddiano: «La qualità della lingua di Arbasino, il pregio del suo stile è nell'effetto di cumulo e di elencazione, è nello choc del *pastiche* che per altro le nostre lettere già ci avevano proposto con il grande C.E. Gadda, dal quale il nostro Arbasino lo ha direttamente derivato» (A. Guglielmi, in N. Balestrini [a cura di], *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 38).

[72] A. Loreto, *Eliogabalo aux anges*, cit., p. 100.

[73] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, cit., p. 268. Sulla caratterizzazione dei personaggi arbasiniani, si veda anche quanto osserva Giuseppe Panella: «Inoltre, per Arbasino, la logica dei personaggi è sempre quella combinatoria della loro dislocazione lungo tutto l'arco della diegesi: i personaggi sono funzioni narrative, più che creature viventi; sono marionette nelle mani del loro creatore (come Bouvard e Pécuchet o Murphy e Malone e Molloy nei romanzi di Beckett) e non *characters* autonomi e viventi, a tutto tondo. Più che altro sono voci che esprimono il mondo del loro ideatore[...]» (G. Panella, *Anatomia del romanzo saggio: il caso di* Fratelli d'Italia *di Alberto Arbasino*, «Retroguardia. Quaderno elettronico di critica letteraria», 14, 2009, p. 7, <http://retroguardia.altervista.org/wp-content/uploads/2009/06/anatomia-del-romanzo-saggio-il-caso-di-fratelli-d_italia-di-alberto-arbasino-di-giuseppe-panella.pdf> [03/2022]).

[74] F. Muzzioli, *Super-Eliogabalo tra avanguardia e postmodernismo*, cit.

un pastore con pecorelle, un cane a sette zampe,
un allevamento di ninfe, un accampamento di satiri,
una Fuga in Arcadia e in Egitto, una portantina di perspex
ed encausti con dentro un vecchione
e le sue Susanne, una 770 *special* a sette ruote
con Afrodite e Abramo seduti davanti e Adone con Abele
sdraiati dietro, un Eros e un'Eco sui pattini,
un picnic di Salomè e Narcisi *hip*, un Ratto di Pie Donne,
una roulotte in fiamme dietro una siepe di rose tarpee,
una fila di sarcofaghi
di caciotta.[75]

Come rilevato da Clelia Martignoni, lo strumento espressivo dell'elenco «si presta non solo a sostenere ma anche a incrementare sul piano della sintassi il progetto enciclopedico dell'opera»; accogliendo «oggetti e fatti di ogni tipo», i cataloghi e le liste disseminate nel testo applicano la basilare «regola della dismisura» non solo «all'espansione quantitativa», ma anche «alla stessa qualità degli elementi in causa, avvicinando tra loro i più dissimili scenari temporali, spaziali, culturali»[76]. Oltre che come espressione della vocazione collezionistica ed enciclopedica dell'autore, l'ossessivo ricorso all'elenco va letto come «il segnale più cogente di un mondo in frantumi, di un'esperienza che non può che diffondersi in rifrazioni plurime e segmentate»: «l'elenco è il destino strutturale di un mondo che non giunge a una sintesi confortante, ma che deve disperdersi in una 'enumerazione caotica'»[77].

Nella scrittura onnicomprensiva di Arbasino, inoltre, la pratica citazionale si allarga fino a comprendere «anche quella dei generi letterari, e, più ampiamente, discorsivi»: riproducendo al livello macrotestuale il medesimo criterio di 'In-

[75] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, cit., p. 7.

[76] C. Martignoni, *Arbasino: la coerenza della complessità*, in E. Cammarata, C. Lucchelli, C. Martignoni, *La scrittura infinita di Alberto Arbasino*, Interlinea, Novara 1999, p. 16. Sulla natura 'smisurata' del *Super-Eliogabalo* si sofferma anche Mario Lunetta, definendo Arbasino come un 'moderno Rabelais': «L'ingordigia di Arbasino è semplicemente onnivora, come si sa; ma probabilmente mai come in questo macchinoso, eloquente, sbarazzino, virulento, dotto e beffardo divertimento che s'intitola *Super-Eliogabalo* [...], era arrivata vicino alla congestione. Comunque, giudicare in termini di equilibrio e di calibrata compostezza un libro tutto scritto fuor di misura, tutto continuamente debordante fino allo spreco, alla prodigalità più vistosa di immagini, riferimenti, doppi sensi, calembours, postille, scolii, citazioni vere e false – per riuscire insomma a una specie di Rabelais dell'età dei consumi, con la perfetta (e perciò anche liberatrice, se si vuole) coscienza che il libro come *opus* è un'illusione perlomeno reazionaria, e che quindi anche la parola-merce non si situa al di fuori del destino storico che strozza qualsiasi altro rapporto umano reificato: giudicarlo in questi termini e secondo parametri ancora "estetici" vuol dire andare a caccia di farfalle con la colubrina» (M. Lunetta, cit. in F. Muzzioli, *Super-Eliogabalo tra avanguardia e postmodernismo*, cit.).

[77] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 203-204; il rimando è, chiaramente, a L. Spitzer, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna* (1945), trad. di A. De Benedetto, «L'Asino d'oro», 2, 3, 1991, pp. 92-130.

venzione Indiretta' che opera a livello sintattico e stilistico, l'autore «immette» nel volume «ogni tipo di pronuncia»[78], facendo scaturire nuove possibilità di significazione dall'urto di codici differenti, chiamati a convivere nel medesimo organismo testuale. Si è già avuto modo di riportare alcuni tra i componimenti poetici che si avvicendano al dettato in prosa, secondo quell'alternanza – il *prosimetrum*, appunto – che è caratteristica della satira menippea; ancora più sorprendente, tuttavia, appare l'inserimento, nelle pagine iniziali del *Super-Eliogabalo*, di una serie di veri e propri calligrammi e poesie visive, attraverso cui l'autore riproduce i «voli frenetici degli uccellacci»[79] che catturano l'attenzione dei membri del corteo imperiale, intenti a formulare discordanti presagi. L'articolazione dell'organismo testuale è, dunque, all'insegna della «frammentarietà» e della «discontinuità»:

> Frammentarietà, discontinuità, dunque. Dove non si tratta solo di gran quantità in breve spazio, ma anche di differenza e quindi di décalage e di scarto: della eterogeneità del *coacervo* che diventa molteplicità di generi: così, tra i frammenti in prosa, sono intercalati frammenti poetici, un po' come i song brechtiani; e davvero eterocliti sono i brani iniziali, che riproducono a mo' di *calligrammes* il volo degli uccelli per i pronostici degli aruspici, veri e propri esercizi di poesia visiva, che predispongono al carattere visivo-descrittivo (frammentario-allegorico) dell'intero testo.[80]

Nella composizione dell'opera Arbasino convoca inoltre la storiografia, l'opera, la *pièce* teatrale, la cronaca, l'aforisma, la canzone *pop*; s'incontra, persino, una debole sottotraccia poliziesca, con espedienti narrativi portati avanti solo «per amor del Thriller», come il folle «colpo ladresco»[81] al Tempio del Pontefice. Nel testo, di fatto, non esiste una trama di eventi; l'unico, debole filo conduttore è rappresentato dalla domanda, ripetuta in più luoghi del volume, sull'identità della vittima designata per questo folle *weekend* («ma *chi* sarà la vittima di questo weekend?») e dal continuo interrogarsi su quale sia, realmente, «il disegno occulto di Eliogabalo»[82]. Per quest'eccentrico riutilizzo del modello poliziesco lo stesso Arbasino ha dichiarato un debito nei confronti di Luigi Malerba, che fu direttamente coinvolto nell'ideazione del *Super-Eliogabalo* (inizialmente pensato come progetto cinematografico a quattro mani): «il *thriller-pochade* imperiale e guitto in costume da bagno e con scatti piuttosto moderni viene infatti da un'idea di Luigi Malerba», si legge nella *Nota* dell'autore alla seconda edizione del

[78] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 203.

[79] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, cit., p. 5.

[80] F. Muzzioli, *Super-Eliogabalo tra avanguardia e postmodernismo*, cit.

[81] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, cit., p. 260.

[82] Ivi, p. 257.

volume[83]. Nella scrittura «unitariamente polimorfa»[84] di Arbasino, dunque, generi letterari molteplici e diversi sono posti a contatto l'uno con l'altro, ibridati e contaminati; «rispettando appieno l'etimo di *satura*»[85], egli dà vita a un romanzo come «banchetto dell'Integrazione»[86], *pastiche* e commistione di differenti modelli. Non a caso, all'interno dell'opera il motivo del 'banchetto' ricorre con sintomatica frequenza, e tuttavia sempre rappresentato attraverso la lente della deformazione straniante (si pensi, ad esempio, al pranzo-*reading* a tema culinario[87]). L'appartenenza del *Super-Eliogabalo* al filone delle 'anatomie' letterarie, fin qui mostrata attraverso l'esame delle principali caratteristiche strutturali e stilistiche dell'opera, è per altro tradìta dall'inserimento, nelle pagine finali del romanzo, di un «ineditissimo» e «prezioso Lessico Anatomico delle Parole Emarginate»[88], anch'esso disposto in forma enumerativa.

Come si è voluto mostrare in queste pagine, il libro arbasiniano è tutto costruito 'fuori misura': «catasta di trovarobato»,[89] il *Super-Eliogabalo* ingloba al suo interno i reperti più disparati, chiamando in causa molteplici modelli della tradizione culturale, in una tendenza all'ipertrofia espressa già nel prefisso che accompagna il nome dell'Imperatore[90]. L'effetto ottenuto è quello di scardinare, di far implodere la veste del romanzo tradizionale – quel «romanzo puro» cui va contrapposta la forma dell'*anatomy*. È proprio nell'«eccesso della quantità dei materiali», nella «scenografia sovraccarica» con cui Arbasino sommerge la debole traccia narrativa del *Super-Eliogabalo* che risiede, dunque, «l'eversione del suo *salto mortale*»[91]. La tendenza alla 'citazione integrale' e la mescolanza di passato e presente potrebbero facilmente portare a leggere il testo come un «precedente ben attrezzato della poetica postmodernista [...] e metaletteraria»; tuttavia, come osserva Muzzioli, «non solo Arbasino sarebbe in anticipo» sui tempi, ma «sarebbe anche differente dal *mainstream* postmodernista italiano, in quanto la sua "riscrittura" non è né innocente né innocua»[92]. Al contrario della

[83] Il debito verso Malerba è per altro ammesso anche nel corpo del volume: «Questo agile volumen rende grazie alla inventio versatilis ac ductilis di Aloysius Malerba» (ivi, p. 359).

[84] F. Curi, in A. Cortellessa (a cura di), *Col senno di poi*, cit., p. 248.

[85] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 203.

[86] A. Arbasino, *Certi romanzi*, cit., p. 174.

[87] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, cit., pp. 284-287.

[88] Ivi, pp. 356-357.

[89] Ivi, p. 295.

[90] Cfr. F. Muzzioli, *Super-Eliogabalo tra avanguardia e postmodernismo*, cit.: «Il prefisso "Super", intanto, apposto al nome dell'eroe, è già una cospicua variante rispetto al titolo artuadiano. "Super" ha una duplice accezione: certamente, innanzitutto, quella intensificante, che allude a una esagerazione iperbolica del carattere del personaggio (già esagerato di suo), e una ipertrofia del testo stesso, che sarà di tipo inglobante, tendente alla ressa barocca, nutrito di materiali culturali fino all'eterogeneità spinta; ma "super" può anche indicare il "superamento", quindi un "oltre-Eliogabalo", la dissipazione del suo stesso mito di "anarchiste couronné" mediante il distanziamento umoristico».

[91] *Ibidem*.

[92] F. Muzzioli, *Arbasino: imitazione, ironia, satira*, cit.

'parodia bianca' e della ripresa indifferente dei citati, tratti che saranno tipici del postmodernismo italiano, nell'invenzione arbasiniana non viene mai meno la «satira mordente che erode i modelli autorevoli» ed è sempre «dotata di carica critica»[93]. Nella «forte accentuazione critico-ironica», nelle «palesi distorsioni dello straniamento e della crudeltà», secondo la lezione artaudiana, risiedono gli aspetti che consentono di collocare il romanzo entro un'intenzionalità tipica di una 'modernità radicale', rendendo possibile una sua lettura «in termini di avanguardia»; è proprio la creazione di un «racconto assolutamente atipico»[94], conclude Muzzioli, a fare da discrimine tra l'adesione all'una o all'altra poetica:

> Mentre la riscrittura postmoderna, nella sua sfiducia nel futuro, riscrive il passato rispettando fondamentalmente la sua convenzione, il romanzo sessantottesco di Arbasino fa saltare completamente l'assetto narrativo. A differenza dalla "historiographic metafiction" illustrata dalla Hutcheon, che si limita a rifare la storia in chiave attualizzante [...], *Super-Eliogabalo* adotta una attualizzazione esplicita e dirompente che fa saltare in aria la forma-fiction nei suoi parametri ordinari.[95]

Riemerge, da ultimo, il rapporto di derivazione diretta che lega il testo alla contestazione della fine degli anni Sessanta. Non solo, come si è visto, la scelta del giovane, anarchico Imperatore assume significato di per sé; eloquenti, soprattutto, appaiono gli «arnesi» di cui si serve l'Eliogabalo di Arbasino, «atti allo smantellamento dell'ordine costituito»[96]: per «rovesciare le carte» e sovvertire lo stato di cose vigente, il novello sovrano ricorre infatti alla «frattura», allo «scarto rispetto alla norma», persino all'«afasia», in un tentativo di recupero del valore oppositivo della «parola poetica». Ecco servita, dunque, l'unica possibile via d'uscita dall'attuale situazione di 'decadenza':

> L'udienza alla Scienza era prevista da parecchi giorni. Così il gruppo degli scienziati bendati viene introdotto direttamente nel gazebo. E qui si rendono conto che si tratta non di una gratifica ma di un congedo.
> "Abbiamo deciso di separarci definitivamente dalla Scienza, e di congedarvi una volta per sempre", annuncia infatti Eliogabalo, "perché abbiamo concluso che se una casa piena di *gadgets* ci pare ridicola, una nazione piena di macchine ci sprofonda nel tedio, nel fastidio, nel lutto del Tutto. [...] *Insomma bisogna uscirne al più presto, e all'intelletto intollerabile sostituire l'aberrazione e l'immaginazione, la frattura, la scissura, lo scarto rispetto alla norma, l'afasia, la folly e le Folies. Cioè, la parola poetica.* Olé".[97]

[93] F. Muzzioli, *Super-Eliogabalo tra avanguardia e postmodernismo*, cit.

[94] *Ibidem*.

[95] *Ibidem*.

[96] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 197.

[97] A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, cit., p. 254; il corsivo è mio.

CAPITOLO VI

Allegorie figurative. *Il Giuoco dell'Oca* di Edoardo Sanguineti

«Perché scrivere un romanzo?»[1].

Interrogato sui molteplici motivi che lo hanno portato a intraprendere la strada della scrittura romanzesca, spostandosi dal terreno della poesia a quello della prosa creativa, «cambiando» dunque «genere» e con esso «direzione di ricerca»[2], Sanguineti risponde mettendo in rilievo l'elemento «figurativo» dei propri esperimenti narrativi, e in particolar del *Giuoco dell'Oca*. Il genere romanzesco, afferma l'autore, «nasce da tante cose, naturalmente»; tra esse, ad attirare maggiormente il suo interesse sarà proprio la «possibilità figurativa»[3] connessa a tale modo d'espressione. Tuttavia, come viene precisato subito dopo, si tratta «di una figuratività, diciamo così, balorda»[4], straniante, nonché,

[1] E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, in A. Dolfi, M.C. Papini (a cura di), *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, Bulzoni, Roma 1997, p. 127.

[2] Ivi, pp. 127-128: «Perché scrivere un romanzo? [...] Io ho cominciato scrivendo poesie. [...] A spingermi verso il romanzo non fu affatto la continuazione del discorso poetico. Era proprio, invece, il desiderio di cambiar genere e, cambiando genere, cambiare direzione di ricerca. Mi interessava proprio il fatto che il romanzo fosse altra cosa rispetto alla poesia; qualcosa di analogo, come procedimento, mi indusse poi a scrivere per il teatro».

[3] Ivi, p. 129.

[4] *Ibidem*. Sanguineti ricorda, a tal proposito, la molteplicità di nuove esperienze che tra gli anni Cinquanta e Sessanta si erano sviluppate in ambito artistico e avevano fortemente stimolato il suo interesse: «Era il tempo in cui si parlava, anche in pittura – e mi piaceva che se ne parlasse – di nuova figurazione», afferma, sottolineando in particolare «il rapporto con

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, elisa.caporiccio@unifi.it, 0000-0001-9279-719X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

potremmo aggiungere, profondamente allegorica. Tra gli altri aspetti, dunque, l'analisi del secondo romanzo di Sanguineti proposta in queste pagine consentirà di cogliere pienamente il nesso che lega l'allegoria alla dimensione figurativa della parola scritta, invitando a un'attenta considerazione di questo stretto rapporto. Se, come ricorda in maniera quasi apodittica Francesco Muzzioli, «l'allegoria è immagine» e la narrazione può sempre essere intesa quale «trattamento dell'immagine»[5] individuabile alla base del processo stesso della fabulazione, tale legame emerge con particolare evidenza dalla lettura del *Giuoco dell'Oca*, informando in maniera pervasiva la composizione dell'opera sanguinetiana e rappresentando la materia di partenza dell'invenzione romanzesca.

È sufficiente, d'altra parte, rivolgere la nostra attenzione all'epigrafe che introduce il testo di Sanguineti: subito dopo la dedica a Luciana, che mette in luce l'innegabile elemento ludico presente nell'opera e dichiarato sin dal titolo («per Luciana, perché ci giuochi»), l'autore rivela come il romanzo non sia altro che un susseguirsi d'immagini, come in un catalogo: «*ce n'est que superpositions d'images de catalogue*». Ciascuna tessera del *Giuoco dell'Oca* rappresenta, infatti, l'esito di un originale procedimento ecfrastico: i centoundici brevi capitoli che, succedendosi l'un l'altro, compongono il romanzo nascono come «descrizioni apocrife»[6], frutto del prelievo e dell'inserimento in un inedito contesto d'immagini tratte da molteplici ambiti artistici. Nelle pagine del romanzo si assiste, così, a un originale e sistematico «cortocircuito tra esperienza del linguaggio e dello sguardo»: «il lettore, aggirandosi nelle stanze del *Giuoco*, *legge* per *vedere* il mondo»[7]. L'atipico volumetto sanguinetiano può dunque essere letto, come ha recentemente proposto Chiara Portesine, quale esito di un lavoro «di ricerca e

Baj», l'influenza del Movimento Nucleare e del napoletano Gruppo '58, che proponevano «tutta una rete di nuove immagini, del tutto staccate da ogni ambizione figurativa in senso tradizionale» (ivi, pp. 128-129). Si ricorderà, d'altra parte, che nel periodo in cui si dedica alla composizione dei suoi primi romanzi (*Capriccio italiano*, 1963, e *Il Giuoco dell'Oca*, 1967, entrambi editi per Einaudi), Sanguineti pubblica due fondamentali saggi sulla coeva situazione artistica italiana, l'uno incentrato sulla *nuova figurazione* (*Per una nuova figurazione*, «il verri», 12, 1963, pp. 96-100) e l'altro dedicato alla linea dell'avanguardia napoletana (*Risemantizzazione del reale*, «Marcatré», 3, 14-15, 1965, pp. 26-27). Accanto a queste esperienze, il 'catalogo' di descrizioni del *Giuoco dell'Oca* rivela inoltre un forte debito anche nei confronti della Pop Art e del movimento New Dada.

[5] F. Muzzioli, *Le strane allegorie del narratore*, cit., p. 114. Affrontando da un punto di vista generale la questione del rapporto tra allegoria, narrativa e immagine, il critico dichiara che «le storie e i racconti si sviluppano "attorno a un'immagine"; come c'è un'immagine nel loro apice (la cosiddetta "scena madre"), altrettanto ci può essere un'immagine nel loro fondo, nel loro centro nascosto e mai rappresentato»; la narrazione si configura, pertanto, «come trattamento dell'immagine, come sua legittimazione attraverso l'attribuzione a un personaggio individuale e a un destino similvero: in questo caso l'immagine è occultata o addomesticata; ma se la facciata similvera s'incrina, l'immagine emerge e allora possiamo parlare di allegoria nella narrazione».

[6] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 209.

[7] M. Ciccuto, *Premessa* in C. Portesine, «*Una specie di Biennale allargata*», cit., p. 12.

di sperimentazione atto a testare le potenzialità narrative dell'ecfrasi»[8]: motore dell'intero romanzo, «è proprio il meccanismo ecfrastico a reggere l'impalcatura macrostrutturale»[9] dell'opera, funzionando da principio comune all'ideazione e alla scrittura delle eterogenee caselle del tabellone sanguinetiano.

Il ricco ed eterogeneo 'palinsesto iconico'[10] che struttura il testo è in alcuni casi piuttosto scoperto e di agevole decifrazione; in altri, invece, il riferimento figurativo all'origine del processo d'invenzione è talmente decontestualizzato e rifunzionalizzato da restare ignoto al lettore[11]. A un livello complessivo, i principali «nuclei di derivazione delle descrizioni ecfrastiche sanguinetiane» s'identificano con «arte nucleare, Pop Art e New Dada», con un certo «sbilanciamento», rispetto al precedente *Capriccio italiano*, «verso gli ultimi due poli»[12]. Durante la lettura dell'opera s'incontrano, così, «talora citati, talora solo evocati»[13], numerosi artisti contemporanei, da Rauschenberg (cap. XLIV) a Lichtenstein, Warhol (capp. IV e XXXIV) e Carol Rama (cap. LXXXIV), secondo un diffuso meccanismo allusivo. Un posto di rilievo, inoltre, è indubbia-

[8] C. Portesine, *«Una specie di Biennale allargata»*, cit., p. 14.

[9] Ivi, p. 15. Il recente contributo di C. Portesine accoglie pienamente l'invito formulato a suo tempo da Fastelli, il quale sottolineava l'utilità di «studi futuri» volti a «recuperare per intero le fonti utilizzate da Sanguineti per i propri esercizi ecfrastici, nella convinzione che le 111 celle trovino tutte un proprio referente reale in immagini, spezzoni di film, fotografie e quadri» (F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 197). Tra i precedenti tentativi di decifrazione ecfrastica del romanzo sanguinetiano si ricordano almeno: E. Baccarani, *Il polifilesco* Giuoco dell'Oca *di Edoardo Sanguineti*, in Ead., *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza «antiletteraria» nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 253-267; M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit.; E. Sotgiu, *"Il Giuoco dell'Oca" nella trilogia di Edoardo Sanguineti*, «Italianistica», 45, 2, 2016, pp. 141-155; C. Allasia, *«La testa in tempesta». Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Interlinea, Novara 2017, pp. 54-58. Il volume di Portesine si differenzia, tuttavia, per l'assoluta centralità riservata alla categoria dell'ecfrasi, considerata come motore del secondo romanzo sanguinetiano; la studiosa, inoltre, ravvisa nel procedimento ecfrastico lo strumento «che consente al lettore di assemblare alcuni sottoinsiemi organici di tessere», in una tensione dialettica tra «la forza centrifuga del *collage* e quella centripeta dei *leitmotiv*» (C. Portesine, *«Una specie di Biennale allargata»*, cit., p. 19).

[10] Cfr. M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 211. Come precisa Borelli, «pur non mancando numerose citazioni testuali più o meno esibite», sono tuttavia «le immagini a costituire in quest'occasione il palinsesto privilegiato» dell'invenzione di Sanguineti. Per una maggior completezza, è opportuno ricordare almeno le allusioni a *La maison de rendez-vous* di Robbe-Grillet (cap. XLVII), al *Faust* di Goethe (capp. X e XVII), a Isidoro da Siviglia (capp. LXXII e XIII) e a Dante (capp. XXXI e LXXII); tra i riferimenti di matrice non propriamente artistica, un ruolo centrale è inoltre rivestito dal test di Rorschach, che, come si vedrà, sembra essere «il necessario archetipo» di «ogni ecfrasi» del romanzo (cfr. L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 199).

[11] Si veda, al riguardo, quanto afferma lo stesso Sanguineti: «Descrivevo con libertà, non ero tenuto a nessuno scrupolo, tanto che il riconoscimento in qualche caso è abbastanza agevole, in altri casi invece solo io so di che si tratti» (E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, cit., p. 138).

[12] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 217.

[13] L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 214.

mente costituito dalle installazioni di Mario Ceroli, la cui *Cassa-Sistina*, esposta durante la Biennale di Venezia del 1966, rappresenta «l'occasione germinale»[14], lo spunto visivo di partenza da cui si svilupperà, con associazioni ed esiti fortemente originali, l'invenzione alla base del *Giuoco dell'Oca*. Il romanzo, infatti, è «unificato da una figura di morto che parla, un narratore-cadavere chiuso nella bara in compagnia di svariati oggetti»[15], come emerge dalla lettura della tessera numero I, che qui si riporta quasi integralmente:

> Ci sono io, per intanto. Sto dentro la mia grande bara. Sono al buio, chiuso. Le voci che si sentono di fuori, che arrivano qui, che parlano di me, a me, sono le voci dei visitatori. Con la faccia girata tutta da una parte, con tanta fatica, ne vedo qualcuno, lì dei visitatori, da una fessura del legno, tra un'asse e l'altra della parete, che mi passa davanti, che si ferma. Poi qualcuno mette anche l'occhio, lì nella fessura, e si vede che non ci vede niente. Ci sono i personaggi, tutti, qui nella bara. Sono fatti di legno, un po' come nei tiri al bersaglio. Ci sono dei personaggi che ci sono soltanto con la testa, che è appesa lì, al soffitto [...]. Ma ci sono dei personaggi che ci sono per intiero, grandi come sono davvero, nudi. Sono come ombre un po' spesse, di cm. 5 circa. Sono messi in fila [...]. Se allungo le dita, me li sfoglio come si sfogliano le pagine di un libro, i più vicini.[16]

Il riferimento al materiale del legno e al senso del tatto, presente all'interno di tutto il brano e ulteriormente rimarcato nella sua conclusione («Tocco la bambina di legno, con le dita [...]. Poi tocco quella ragazza rosa di legno. Sento le sue lacrime, dure, come i nodi duri del legno, lì, che sporgono»[17]), rimanda evidentemente alle opere di Ceroli, la maggior parte delle quali sono realizzate in legno grezzo, a segnare un distacco dal linguaggio aulico della scultura tradizionale. La stessa «condizione catacombale del soggetto», così caratteristica del volume sanguinetiano, «sembra mimare l'effetto claustrofobico degli ambienti ceroliani»[18], in cui lo spettatore si ritrova circondato, quasi assediato, dagli elementi dell'opera. A imprimersi nell'immaginazione di Sanguineti sono soprattutto le celebri *silhouette* di figure umane a grandezza naturale, spesso assemblate ed esposte dall'artista romano secondo un principio di serializzazione, oppure raccolte all'interno di uno spazio chiuso, come

[14] *Ibidem*. Occorre ricordare, con Portesine, che «Ceroli era un artista piuttosto presente nel panorama visivo e operazionale della Neoavanguardia», come testimoniano, ad esempio, gli omaggi riservatigli da Balestrini (con la poesia *Ceroli, la scala*, pubblicata su «Marcatré», 4, 19-22, 1966, pp. 318-319) e le numerose intersezioni tra l'ambito letterario e la produzione teatrale dell'artista romano (cfr. C. Portesine, «*Una specie di Biennale allargata*», cit., pp. 32-33).

[15] L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 214.

[16] E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, Feltrinelli, Milano 1967, pp. 9-10; si noti il rilievo che il verbo «vedere» assume all'interno di questo brano incipitario, a indicare l'importanza della dimensione figurativa del romanzo.

[17] Ivi, p. 10.

[18] C. Portesine, «*Una specie di Biennale allargata*», cit., p. 29.

avviene nella *Cassa sistina*[19]. «Ci sono i personaggi, tutti, qui nella bara», si legge nella tessera appena citata, «fatti di legno un po' come nei tiri al bersaglio», alcuni raffigurati «per intero» e altri, invece, «soltanto con la testa», «appesa lì al soffitto»; elementi, questi, chiaramente suggeriti all'autore dall'osservazione, o meglio dall'interazione, con la scultura che valse a Ceroli il Premio Gollin nel '66, quella sorta di bizzarra 'cassa d'imballaggio' della Cappella vaticana[20]. All'interno di una grande cassa realizzata in legno povero, in cui era possibile entrare e persino sedersi, Ceroli aveva infatti riunito numerose sagome umane, che alludevano ai personaggi affrescati da Michelangelo; lo spettatore, pertanto, si trovava quasi accerchiato da *silhouette* «spesse circa 5 cm», disposte lungo i quattro lati della scatola, mentre, incastonati fra le travi di legno del soffitto, tra una fessura e l'altra, si affollavano volti e profili sovrapposti più volte l'uno sull'altro. La scultura ceroliana testimonia quindi un'importante apertura verso un concetto di spazio 'abitabile' e 'performativo', percorribile dallo spettatore, chiamato a interagire attivamente con l'opera artistica che, letteralmente, lo circonda. Le righe d'apertura della tessera, inoltre, assolvono «a una precisa funzione metapoetica»: come osserva acutamente Chiara Portesine, Sanguineti riconosce e introduce «una serie di personaggi che compariranno puntualmente nei capitoli successivi», dalla «"ragazza rosa" che si ritroverà nel cap. XV» alla «"bambina ballerina" protagonista delle caselle XIV e XLVI»: «Nello scrigno di legno, insomma, Sanguineti racchiude le proprie comparse romanzesche, sostituendole ai profili intagliati da Ceroli e rendendo letteralmente la *Cassa sistina* una sineddoche dell'intero libro»[21]. L'originale rapporto che Sanguineti instaura tra la propria opera e quella ceroliana «addita», a ben vedere, «la possibilità di un attraversamento museale del libro-Biennale, conducendo didascalicamente il lettore tra visitatori, padiglioni e sale personali»[22]. Casella dopo casella, *Il Giuoco dell'Oca*

[19] Una raccolta di fotografie ritraenti l'esterno e l'interno della Cassa Sistina è disponibile sul sito del Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cyn6azb#&gid=viewer-lightbox&pid=2> (03/2022). Sull'opera di Ceroli si vedano, almeno, gli studi di Carlo Arturo Quintavalle, *Mario Ceroli*, Istituto di Storia dell'Arte, Parma 1969, e di Enrico Crispolti, *Ceroli: analisi di un linguaggio e di un percorso*, con fotografie di Aurelio Amendola, F. Motta, Milano 2003.

[20] Sul rapporto di derivazione e invenzione che s'instaura tra la *Cassa Sistina* e il romanzo sanguinetiano si veda anche il commento di Luigi Weber: «Andrebbe puntualizzato [...] che, a parte una facile associazione mossa dal termine "cassa", non c'era pressoché nulla nell'opera di Ceroli capace di richiamare l'idea di una bara. Si trattava, piuttosto, di un grande scatolone di legno grezzo, nel quale i visitatori potevano infilarsi, somigliante piuttosto a una casa in miniatura. Ma se ogni casa evoca l'originario alveo uterino, e questo contiene in sé come possibili analogici la fossa, la culla e la bara, e ogni interno angusto comporta nel nostro autore fantasie di *regressio*, una scatola è anche quella magica del teatro, proprio come diceva Simon» (L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 214).

[21] C. Portesine, *«Una specie di Biennale allargata»*, cit., p. 30.

[22] Ivi, p. 33. Va precisato, inoltre, che l'*incipit* del romanzo «non rappresenta l'unica insorgenza ceroliana interna al *Giuoco*; la Cassa sistina viene messa in prospettiva attraverso una triangolazione dei punti di vista – capp. I, V e IX –, in una circumnavigazione dell'immagine che può essere paragonata al triplice pedinamento dell'icona di Marylin». Se nella casella d'apertura l'autore offre una descrizione *dell'*interno e *dall'*interno della 'cassa', nel cap. V

dà prova di una «peculiare strategia di citazione iconica»[23], che, accanto agli ambiti sopra individuati, attinge abbondantemente dal variegato e caotico immaginario della cultura *pop* contemporanea. Di fatto, oltre a numerose opere pittoriche e scultoree generalmente realizzate nei medesimi anni del romanzo sanguinetiano, nelle pagine dell'opera entrano prepotentemente anche fumetti, poster, insegne di pubblicità famose, celebri fotografie o spezzoni di canzoni, memorabili scene di film; basti pensare, a titolo esemplificativo, ai diversi capitoli in cui sono facilmente riconoscibili delle ben note pose di Marylin Monroe[24]. Il risultato, pertanto, è quello di una «serie di caselle immagini-mito che compongono il tabellone e che, al di là delle apparenze, raffigurano precise declinazioni iconiche della società dei consumi»[25]. Come rileva De Matteis, il romanzo-catalogo di Sanguineti «sposta l'obiettivo» dal «territorio mitico del profondo al campo aperto di una fenomenologia immaginativa della civiltà di massa contemporanea»[26], traendo i suoi materiali da una mitologia collettiva.

Il Giuoco dell'Oca è, dunque, «un romanzo *pop*»[27], come esplicitamente dichiarato da Sanguineti stesso. Il multiforme ed eterogeneo campionario di citazioni iconiche raccolte dall'autore, quelle «immagini da catalogo» menzionate nell'epigrafe e che costituiscono la materia del romanzo, vengono per l'appunto disposte «per sovrapposizioni», servendosi della tecnica del *collage*. È, questo, un procedimento centrale nella poetica di Sanguineti, consistente nel «prendere pezzi di realtà da ogni parte e [...] specificamente proprio immagini»[28], privandole in tal modo del proprio contesto d'origine, al fine di accostarle in inedite e stranianti configurazioni di senso. In più occasioni l'autore riconosce, alla base della propria scrittura, una sorta di «ossessione enciclopedico-collezionistica» presente sin dall'infanzia, una tendenza a costruire un *collage* «potenzialmente infinito» – quale pare essere, in fondo, il testo in questione:

«una voce impersonale illustra meccanicamente» le sue «componenti esterne, in un resoconto puntiglioso dei sintagmi scritti sulle assi»; il cap. IX, infine, propone «un'angolazione trasversale», volta a evidenziare la «natura performativa di un'opera-*environment* da attraversare prima ancora che da osservare» (ivi, pp. 29-31).

[23] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 211.

[24] Si tratta delle caselle IV, XXXIV e LXXXIII; si vedano, al riguardo, le pp. 195-196 di F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., e il capitolo *Il «ciclo di Marilyn»* presente all'interno del sopracitato saggio di C. Portesine (pp. 40-47).

[25] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 196.

[26] C. De Matteis, *Neoavanguardia e altri sperimentalismi*, in Id., *Profilo del romanzo italiano del Novecento. Da Svevo a Siti*, Arkhé, L'Aquila 2008, p. 254

[27] E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, cit., p. 137: «*Il Giuoco dell'Oca* è un romanzo *pop*, io lo chiamerei decisamente così. Il riferimento pittorico aiuta molto; è la Pop Art». Si veda al riguardo anche L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 139: «se i Sessanta sono gli anni della cultura pop, della moltiplicazione delle immagini di consumo», ricorda lo studioso, *Il Giuoco dell'Oca* «esplicitamente si pone non come racconto ma come saggio di iconologia fantastica a partire da elementi visuali»; è incentrata sull'aspetto *pop* dell'opera, inoltre, anche la già menzionata lettura di Federico Fastelli.

[28] E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, cit., pp. 137-138.

> Quando ero bambino, piccolo piccolo, avevo un quaderno, e su questo quaderno, prendendo cataloghi [...] incollavo tutto quello che riuscivo a captare da questo materiale pubblicitario. Il titolo di questo quaderno era *Tutto*; il mio sogno era di prendere tutte le cose del mondo e farne un bel quadernone dove ci stesse tutto quanto. Questa ossessione enciclopedico-collezionistica, questo delirio di "metto tutte le cose del mondo" era un tratto puerile che in fondo si realizza nel *Giuoco dell'oca*. Il quale non so se sia un libro così chiuso, perché è chiuso per forza; ma in fondo parte dall'idea "faccio finalmente quel quaderno che volevo fare da bambino. Taglio con le forbici, prendo tutti questi pezzi, li incollo". [...] Questo libro è costruito a *collage*, un *collage* che potrebbe essere potenzialmente infinito; ci sono dei veri e proprio omaggi a Rauschenberg, ci sono pagine in cui ho descritto un quadro di Bosch e gli ho messo accanto un fumetto, una fotografia pubblicitaria, di tutto.[29]

Nell'ottica di Sanguineti, dunque, la pratica della 'citazione' e quella del '*collage*' – che, come si vedrà meglio tra poco, nei suoi romanzi finisce per sovrapporsi parzialmente al principio del 'montaggio' – risultano strettamente collegate, ponendosi come momenti complementari di un unico processo di composizione del prodotto artistico. Riguardo al primo polo, appare evidente come per Sanguineti ogni aspetto del reale rientri nella macro-categoria della 'citazione': «tutto è citazione», affermerà non a caso durante un convegno sulle diverse modalità con cui tale pratica viene declinata nel corso del Novecento[30], postulando in tal modo l'origine eteronoma e il carattere inautentico di ogni fenomeno, linguistico e sociale[31]. La 'teoria della citazione' sanguinetiana evidenzia, così, il carattere necessariamente «spurio, riciclato, non originario»[32] dell'invenzione letteraria, dando vita, sul piano dell'organizzazione testuale, a un romanzo costruito su scarti e materiali di recupero, su schemi e codici preesistenti sapientemente riutilizzati dall'autore.

Come osserva Tommaso Ottonieri, risulta quindi significativo che Sanguineti scelga di rievocare l'episodio infantile del famoso quaderno intitolato '*Tutto*'

[29] *Ibidem*.

[30] E. Sanguineti, *Per una teoria della citazione*, in A. Dei, R. Guerricchio (a cura di), *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*. Atti del Convegno di Studi, Firenze (25-26 ottobre 2001), Bulzoni, Roma 2008, p. 11.

[31] Cfr. M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 207: ogni «atto del linguaggio», pertanto, «avrà un suo palinsesto, esibito o meno».

[32] L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 147; in virtù di «una medesima traccia genetica» consistente proprio nel «carattere spurio» e nella «bidimensionalità» della materia romanzesca, il critico associa al *Giuoco dell'Oca* anche *Settembre* (1962) di Filippini, *L'oblò* (1964) di Spatola, *Hilarotragoedia* e *Nuovo Commento* di Manganelli, *Partita* (1967) di Porta e *Tristano* (1966) di Balestrini. Su questo aspetto, si tengano presenti anche le osservazioni di Borelli, il quale rileva come il prelievo citazionale realizzato da Sanguineti nelle sue opere si collochi entro «un orizzonte segnato dalla "riproducibilità tecnica" e dalla caduta di ogni "aura" di unicità», in cui nessun prodotto artistico può sottrarsi al processo di serializzazione e riappropriazione, «come ha mostrato a suo tempo Benjamin» (M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 212).

proprio in relazione alla composizione del *Giuoco dell'Oca*[33]. Il romanzo del '67 appare, infatti, la realizzazione più compiuta di quella pulsione al collezionismo e al citazionismo riscontrabile al fondo dell'atteggiamento dello scrittore genovese nei confronti dei più disparati dati del reale. Ciò è reso possibile, in primo luogo, dalle «potenzialità offerte a Sanguineti da uno schema come quello del gioco dell'oca, assunto come scheletro per il suo secondo romanzo»[34]. Merita soffermarsi, dunque, sulle possibilità compositive e sulle implicazioni semantiche connesse alla scelta di questa specifica struttura formale. Nella griglia costituita dalle tessere del gioco, l'autore ha potuto anzi tutto raccogliere e disporre agevolmente il suo vasto e caleidoscopico «campionario» di «*topoi* da citare» e d'immagini da riutilizzare in «ulteriori formazioni discorsive»[35]. Le centoundici 'fermate' che compongono tradizionalmente il tabellone del gioco sono dunque riprodotte attraverso altrettanti capitoletti, numerati in ordine romano, dalla misura poco superiore a una pagina: «centoundici flash», li definisce Sanguineti nell'intervento da cui siamo partiti, tante «microsequenze»[36] narrativamente autosufficienti. Il romanzo si presenta, quindi, come successione e combinazione di singole tessere; con ciascuna di esse Sanguineti consegna al lettore una descrizione straniata in cui convergono molteplici frammenti del reale. Ognuno dei 'tasselli' dell'opera è l'esito di una complessa stratificazione d'immagini, 'ritagliate' – proprio come prescritto dall'operazione del *collage* – dal loro contesto d'appartenenza e 'sovrapposte' in una nuova costruzione artistica; il 'prelievo citazionale', dunque, va di pari passo con l'azione di accostare tra loro materiali eterogenei ed estranei l'uno all'altro. Tale pratica, d'altronde, è programmaticamente esemplificata dalla tessera XLIV, lucida «*mise en abîme* di quello che è il procedimento costruttivo del romanzo»[37]:

> Mi faccio il mio monumentino, lì dentro la mia bara, un po' per me e un po' per mia moglie. É un monumentino a due piani. [...] Ci incollo tutto quello che posso, lì nel monumentino, al piano sopra e al piano sotto, delle cose mie. Ci incollo le vecchie lettere che ho, i biglietti del tram, le tessere scadute, i programmi dei concerti del Conservatorio, un certificato di cittadinanza italiana del 1954, un pettine con i denti rotti, il ritratto di Jakob Meyer di Hans Holbein il Giovane, un pezzo di carta a quadretti dove c'è scritto: É UN FATTO, una pianta di Bruxelles, con una croce segnata in Rue Belliard, dietro a St. Joseph, nella direzione del Parc Leopold. Ci incollo anche un pianeta della fortuna, tutto blu, con una testa d'uomo tutta nera, dello Stabilimento Tipografico G. PENNAROLI, che dice

[33] Cfr. T. Ottonieri, *Nel giuoco della prosa*, in M. Berisso, E. Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova (12-14 maggio 2011), Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 171-179.

[34] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 208-209.

[35] Ivi, p. 209.

[36] E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, cit., pp. 130-131: «nessun capitolo», afferma in questa sede Sanguineti, «è la continuazione di quello che precede, sono tante microsequenze».

[37] Ivi, p. 139.

> di giocare 4 – 12 – 6, e dice: *Vi consiglio di lavorare allegramente, e di amare una donna sola e di interessarvi degli affari vostri e poco di quelli degli altri*. Poi ci metto le mie scarpe da tennis usate, lì al piano sotto. Sembra un portascarpe, così, il monumentino. Poi ci incollo qualche fotografia di mia moglie, lì, ancora. C'è quella dove lei è in bicicletta, da ragazzina, in campagna, davanti a un grande albero di mele, vicino a un paracarro, in una strada camionabile. In un'altra fotografia, invece, che deve essere dello stesso periodo, lei è seduta sopra un mucchio di pietre, al mare, abbracciata a un'amica. Poi ci sono le altre fotografie. Sono otto o nove. Sono quelle dove lei è più giovane ancora, grassa che ci scoppia, come era davvero grassa, lei, allora, quando era ancora bambina. C'è anche quella fotografia formato tessera, dove lei ride, del FOTOSTUDIO G. ROSSI, VIA FREJUS 49, TORINO.[38]

Tematizzando e descrivendo quasi pedissequamente l'operazione di *collage* da cui nascono i singoli capitoli del romanzo, la tessera XLIV ben evidenzia la bidimensionalità tipica dell'opera sanguinetiana, assemblaggio d'immagini, o fotografie, come in questo caso, prive di qualsiasi profondità[39]. Le varie 'caselle' del testo, ricalcando il percorso tradizionale del gioco, si susseguono senza soluzione di continuità le une con le altre; la componente descrittiva e allusiva, in tal modo, risulta nettamente predominante sul tracciato narrativo, pressoché assente all'interno dell'opera. Al convenzionale sviluppo romanzesco Sanguineti oppone una struttura testuale che procede per accumulazione e addizione di «episodi autosigillantisi»[40], creando tuttavia uno studiato effetto di 'riverbero' tra i vari capitoli, grazie alla ripetizione di alcuni nuclei figurativi di base – quali la «bara», il «legno», le bambole, le sagome dei «personaggi» e simili. Come suggerisce Chiara Portesine, dunque, la «cornice del tabellone ecfrastico» funge da collante tra i vari capitoli, guidando il lettore alla scoperta di «alcuni segmenti narrativi omogenei»:

> La struttura non è assente ma, semplicemente, sommersa. Sanguineti organizza alcuni agglomerati testuali – formati per lo più da gruppi da due o tre caselle – che poi si diverte a spezzettare lungo l'asse del romanzo, immettendo

[38] E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, pp. 95-96.

[39] Oltre al già citato studio di Luigi Weber, l'aspetto bidimensionale del romanzo di Sanguineti è oggetto d'approfondimento nell'importante saggio di Gianni Celati, *Il racconto di superficie*, «il verri», 5, 1, 1973, pp. 93-114. Nato come recensione a *Le Città invisibili* (1972) di Italo Calvino, l'intervento di Celati allarga il suo raggio d'analisi anche al *Giuoco dell'Oca* di Sanguineti e al *Nuovo Commento* di Manganelli; tali opere, infatti, appaiono accomunate dall'utilizzo di una struttura astratta e bidimensionale, che funge da delimitazione e organizzazione dello spazio narrativo. Tale assunto teorico, centro d'interesse del saggio celatiano, è fortemente influenzato dalle posizioni espresse da Gilles Deleuze nella *Logique du sens*, Éditions du Minuit, Paris 1969.

[40] G. Debenedetti, *Il travaglio del padre-narratore*, in G. Policastro, *Sanguineti*, Palumbo, Palermo 2009, p. 88.

nei capitoli una serie di coincidenze e tic stilistici necessari a creare una ramificazione di sentieri interattivi.[41]

L'effetto prodotto è quello di una disseminazione delle immagini, scomposte in unità minime, nonché della struttura interna dell'opera stessa, quasi come in un carosello che mima il caotico affollarsi di miti e simboli della cosiddetta 'società dello spettacolo'[42]. Nell'ordine di «una serialità spezzettata e [...] tanto minuziosamente descritta», *Il Giuoco dell'Oca* esibisce dunque un «andamento per schegge elementari», articolandosi nella successione di una serie numerata di «tasselli [...] incastrabili gli uni negli altri» e lasciati «liberi di ricombinarsi in vista d'una nuova costruzione identitaria»[43]. Come ha ben evidenziato Gilda Policastro, nell'atto di recuperare e riproporre «la forma di narrazione di maggior credito e successo», ossia il romanzo, Sanguineti «ne viola sistematicamente i codici»: «Pressoché inafferrabile la trama, inconsistenti come individui identificati da azioni e convenzioni tradizionali i personaggi», *Il Giuoco dell'Oca* incarna in maniera esemplare quella «rimarcata istanza del sovvertimento o "sabotaggio" programmatico» che spinge l'autore a rifiutare il «romanzo ben fatto»[44]. Risulta più appropriato, al fine di descrivere la conformazione dell'opera, parlare semmai di 'romanzo teoretico', a indicare un testo che si sviluppa e procede 'per stazioni successive', in una sequenza di 'quadri' o singole unità potenzialmente concluse nel proprio circoscritto spazio testuale. Tale definizione, come si è avuto modo di osservare nei precedenti capitoli di questo studio, pone adeguatamente in evidenza l'andamento processuale e parcellizzato comune a numerosi testi in prosa afferenti all'ambito della 'letteratura di ricerca'. Si ripensi, d'altronde, al principio che sovrintende la composizione di *Centuria,* opera che intrattiene una serie di significative analogie strutturali con il romanzo sanguinetiano: i due testi, infatti, condividono l'adozione di un ben preciso 'vincolo' formale quale principio generatore e organizzatore della fabulazione, sviluppandosi attraverso una successione di micro-unità o blocchi narrativi autosufficienti. Se entrambe le opere rispettano una *contrainte* numerica che presiede alla disposizione dell'invenzione narrativa, in *Centuria* non ritroviamo tuttavia la presenza di una 'cornice' o griglia formale chiaramente definita, accostabile alla funzione svolta, per il romanzo sanguinetiano, dal tabellone del gioco dell'oca e dal suo dettagliato sistema di regole. Al modello del 'racconto teoretico', d'altronde, fa direttamente riferimento lo stesso Sanguineti all'interno del ben noto saggio sul *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*; commentando un campione testuale tratto dal suo primo romanzo, l'autore ricollega la propria scrittura in prosa alla matrice medievale

[41] C. Portesine, *«Una specie di Biennale allargata»*, cit., p. 27.

[42] Il riferimento è, chiaramente, all'importante testo di G. Debord, *La società dello spettacolo*, trad. di P. Salvadori, F. Vasari, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2004 (2002), pubblicato per la prima volta nel 1967 (*La Société du Spectacle*, Buchet-Castel, Paris 1967).

[43] T. Ottonieri, *Nel giuoco della prosa*, cit., pp. 175-176.

[44] G. Policastro, *Sanguineti*, cit., p. 27.

del «racconto per "stazioni successive"»[45], del «*romanzo* in quanto itinerario [...], non finalizzato allo scioglimento di alcun *plot* ma a un susseguirsi di quadri allegorici, ossia di tessere»[46]. Si tratta di un'indicazione particolarmente rilevante ai fini dell'analisi che qui si conduce: la logica dell'allegoria moderna, per sua natura discontinua e frammentaria, sembra trovare nella veste dei racconti o romanzi 'teoretici' la sede più consona al proprio sviluppo. A testimonianza del rilievo che Sanguineti le attribuisce, la definizione di 'racconto per stazioni narrative' viene utilizzata anche in relazione alle cantiche dantesche, ponendo l'accento proprio sugli elementi della «discontinuità» e della discrasia:

> La *Divina Commedia* è un'opera narrativa [...] non borghese, non romantica. Ora, a un certo punto il romanzo è un po' il tentativo di realizzare qualcosa di questo genere, cioè, un tipo di narratività... Spitzer diceva che è la tipica narrativa medioevale per stazioni... questa specie di discontinuità e di mancanza di rapporti tonali fra i vari momenti del racconto e quella specie di vuoto aperto tra un capitolo e l'altro, o tra un canto e l'altro, e nello stesso tempo un grande calcolo di proporzioni retoriche, di rapporti retorici, ecc. era proprio quello che a me interessava [...].[47]

L'esame della particolare struttura del *Giuoco dell'Oca* da un punto di vista 'macroscopico' – focalizzando cioè la nostra attenzione non solo sulla realizzazione delle singole tessere descrittive ma anche sulla loro disposizione nell'organismo testuale –, consente inoltre di osservare il funzionamento di un principio 'cardine' della scrittura sanguinetiana, quello del 'montaggio'. Esso si pone come vero e proprio 'modo' del narrare, cifra strutturale di cui Sanguineti dimostra di avere piena «coscienza autoriale»[48], al punto da indicare proprio nel «principio compositivo del montaggio» l'espressione più matura e compiuta dell'arte del ventesimo secolo. Converrà, dunque, riprendere più distesamente un passaggio di capitale importanza, già parzialmente citato nel corso di questo volume, formulato da Sanguineti in occasione di una comunicazione sulle *Linee della ricerca avanguardistica*:

[45] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001 (1965), p. 92. In tale contesto, Sanguineti esemplifica il modello del «racconto per "stazioni successive"» attraverso il riferimento a Spitzer. Al critico e linguista, inoltre, Sanguineti guarda soprattutto per il ricorso alla tecnica straniante dell'«enumerazione caotica» (cfr. L. Spitzer, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, cit.), largamente impiegata nelle descrizioni ecfrastiche che compongono *Il Giuoco dell'Oca*.

[46] T. Ottonieri, *Nel giuoco della prosa*, cit., pp. 175-176.

[47] Si cita da un'intervista rilasciata tra il 1962 e il 1963 a Valerio Riva, pubblicata in E. Filippini, E. Sanguineti, *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1963-1977)*, a cura di M. Fuchs, Mimesis, Milano 2018, p. 214.

[48] E. Risso, *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi*, in M. Berisso, E. Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., p. 74.

> Con senno riposato, credo possiamo tutti affermare, senza eccessiva discordia, che, se il Novecento si è espresso e definito in un codice comunicativo, questo codice è stato quello della macchina da presa. [...]
> Per uno schemino terminale, portabilmente miniaturizzato, può dirsi così, con veloce leggerezza, che *questo fu il secolo delle avanguardie, perché fu il secolo delle anarchie, perché fu il secolo del montaggio*. Ogni struttura linguistica apparve, e appare, articolata, organizzandosi ideologicamente, in un sistema di correlazioni tra elementi nucleari, immagini e sequenze, parole e sintagmi, suoni e ritmi.[49]

Sanguineti riconosce esplicitamente, alla base dell'organizzazione di «ogni struttura linguistica», un «sistema di correlazioni» tra elementi staccati; il manufatto artistico, in tal modo, si traduce in un 'assemblaggio' di singole «contestualità». Il procedimento del montaggio e quello sopra esaminato del *collage* vengono pertanto accostati dall'autore, che ne sottolinea la significativa diffusione all'interno della cultura novecentesca, grazie specialmente alla rilevante influenza esercitata dalle innovazioni in ambito cinematografico:

> Per questo mondo, per così dire, non c'è che *collage*. Perché infine non c'è che contestualità assemblate, in un perpetuo lavoro di intratestualità e intertestualità. Poiché qui parliamo di letteratura, possiamo limitarci a dire, sempre per essere brevi, che, senza necessariamente avvertirlo, abbiamo bene appreso, ormai, a cogliere un messaggio verbale, dal più semplice al più complesso, come un montaggio verbale. A questo mondo, se volete, non c'è che sintassi, non intendiamo la sintassi dei modelli grammaticalizzati, ma quella che fa scaturire significati e subsignificati, i manifesti e gli occulti, dal mosaico delle scritture, esattamente come in moviola si è venuto formando e definendo il nostro linguaggio audiovisuale.[50]

L'operazione del montaggio assume, dunque, un'assoluta centralità all'interno del pensiero e della poetica di Sanguineti, determinando l'articolazione interna delle sue prove narrative. Attraverso un prelievo citazionale, l'autore estrapola frammenti di realtà, per ricombinarli all'interno di un'inedita destinazione testuale; egli scrive, così, una «nuova sintassi», in cui i «significati» e i «subsignificati» scaturiscono dall'atto stesso del 'montaggio', che risulta

[49] E. Sanguineti, *Le linee della ricerca avanguardistica*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, cit., pp. 202-203; il corsivo è mio.

[50] Ivi, p. 203. Il ruolo determinante svolto dal cinematografo nella diffusione del codice comunicativo del montaggio viene ribadito, con maggior chiarezza, nel già citato intervento sul *Principio del montaggio*: «Concludevo dicendo che questo in fondo è stato il secolo del cinematografo; è un secolo bilanciato, diciamo, tra la fotografia e la televisione. Il montaggio è il modello comunicativo della pienezza di questa età tecnologica, il cinematografo lo esprime nella maniera più ampia, e, in fondo, tutto il Novecento, il vero Novecento, è costruito sul principio del montaggio. Questo, mi pare, sia nelle lettere che, oserei dire, nella musica, e nella pittura» (E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, cit., p. 131).

quanto mai decisivo per il processo di attribuzione del senso[51]. Merita sottolineare, a tal proposito, l'espressione «mosaico delle scritture» presente nel passo appena citato, che ben descrive l'aspetto strutturale del *Giuoco dell'Oca*, così come degli altri due romanzi sanguinetiani, regolati da un medesimo procedimento di 'assemblaggio' di singole tessere all'interno di una cornice formale chiaramente definita. Se *Capriccio italiano* e *Il Giuoco dell'Oca* appaiono accomunati dalla scelta dello stesso determinato numero di 'caselle' – centoundici in entrambi i casi, secondo un'identica *contrainte* numerica –, il successivo *Orologio astronomico,* pur essendo formato questa volta da soli cinquanta «fogli», come li definisce l'autore, appare a ogni modo costruito mediante il medesimo principio del montaggio[52]. Si può individuare con sicurezza, pertanto, un comune atteggiamento nei confronti della materia narrativa, la quale si configura, nell'ottica sanguinetiana, come «una costruzione a mosaico che gioca tra i calchi e l'allusività»[53]. L'autore dispone i molteplici e dissimili materiali verbali entro una 'griglia' o 'matrice' formale ben precisa, che gli consente di generare nuove associazioni di senso. Come ha lucidamente osservato Fausto Curi, Sanguineti si serve quindi delle forme della tradizione come di «*semplici materiali da costruzione*», dei tasselli da riorganizzare all'interno di una struttura testuale fortemente sperimentale, in cui anche «*i moduli più illustri*» divengono «*degli oggetti ludici*» da 'ri-usare' «*con ironia o sarcasmo*»[54]. In questa continua manipolazione dei materiali verbali messa in atto dall'autore, quasi come in un gioco letterario, traspare chiaramente una concezione combinatoria dell'attività letteraria, e insieme l'influenza degli esperimenti stilistici nati nell'ambito della letteratura potenziale[55]. Il saggio di Curi, ricordando tali esperienze, evi-

[51] La «sintassi», afferma Sanguineti, «è il problema fondamentale, in fondo, delle organizzazioni testuali del Novecento»; ma si tratta di «una sintassi non grammaticalizzata, quella con cui, sulla moviola, può lavorare un regista, insomma, montando alla Ejzenstejn, poniamo, o, se volete, nel secondo Novecento, alla Godard, un narrato cinematografico». Proprio «da un tentativo di questo genere», prosegue lo scrittore, è nata l'idea dell'«organizzazione» dei capitoli dei suoi romanzi (*ibidem*).

[52] L'autore completa, così, quella «trilogia forse sempre sognata» di cui dà conto nel colloquio con Fabio Gambaro (F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Anabasi, Milano 1993, p. 86).Si veda, al riguardo, il saggio di Epifanio Ajello, *L'orologio astronomico,* un romanzo "mal fatto", in M. Berisso, E. Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso,* cit., pp. 181-190 (in particolare le pagg. 181-183).

[53] E. Risso, *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi*, cit., p. 76.

[54] F. Curi, *Una poetica della* contrainte. *Sanguineti, l'avanguardia, l'OuLiPo*, in Id., *Il critico stratega. Saggi di teoria e analisi letteraria*, Mucchi, Modena 2006, p. 265.

[55] Si ricorda, d'altra parte, che Sanguineti sarà successivamente nominato presidente dell'OpLePo, omologo italiano del francese OuLiPo, fondato a Capri nel 1990. Tra i procedimenti più propriamente 'oulipiani' riscontrabili nel *Giuoco dell'Oca*, classificabili come chiari esempi di una ricerca «intraverbale», incontriamo le serie omofoniche e la pratica di giocare sulla permutazione di sillabe e fonemi, creando arbitrarie associazioni di vocaboli; si pensi, ad esempio, alla catena linguistica che parte dal termine «bara» della tessera I, passando a «bar» e «barca» nei capitoli successivi (Cfr. M. Graffi, *Intervista*

denzia in particolare l'importanza della «poetica della '*contrainte*'» all'interno dell'opera di Sanguineti, in cui l'imposizione di una norma o vincolo formale cui attenersi rigidamente rappresenta il momento complementare e necessario allo sviluppo della libertà inventiva[56]. L'adozione di un principio costrittivo, di una 'regola' scrupolosamente stabilita, risulta infatti indispensabile al fine di organizzare in una «nuova sintassi» quel «polverone di cose eterogenee», quel «bazar» di miti e simboli dell'oggi che Sanguineti riversa nel suo romanzo. La necessità «ordinante» riscontrabile «alla base della catalogazione ecfrastica sanguinetiana» si traduce, pertanto, in una «ricerca di regole che spazializzino il caos»[57]; si comprende quindi pienamente l'importanza cruciale d'impiegare uno schema strutturale come quello del gioco dell'oca, le cui regole vengono puntualmente e dettagliatamente riportate nella nota paratestuale del romanzo:

> *Questo Giuoco è composto di 111 numeri, e può anche servire a giocare fino a 79. Ciò deve convenirsi prima di cominciare la lettura. Per giocare ci si serve di due dadi numerati dall'1 al 6, e si tira chi debba giocare per primo, e si conviene la posta al giuoco. Colui che fa 12 va al 110 e ci trova SUPERGIRL, e può tirare una volta sola con un solo dado; se per caso l'1 venisse, egli ha finito il romanzo. [...] Colui che oltrepassa il 111, tornerà indietro e incontrando un'oca retrocederà di nuovo. Colui che arriva al 111 ha vinto tutto, e può passare ad un altro libro. [...] E chi avrà fatto tutte queste fermate e avanzate e ritorni e pene e pagamenti, innante e indietro quante fiate correndo come un matto con i suoi dadi e gli occhiali, e il naso puntato e il mento proteso, sì che giunga primo o postremo alla conclusione del giuoco, ne avrà tratto il giovamento che pare trarne l'autore, al lume di quella candela, con la testa tutta piegata sopra il tavolo, lì sopra i suoi fogli, sopra i suoi libri con le figure, sopra il suo teschio giallo.*[58]

a Paolo Fabbri su Il Giuoco dell'Oca *e* L'Orologio astronomico *di Edoardo Sanguineti*, «il verri», 29, 2005, pp. 23-49; disponibile anche sul sito: <https://www.paolofabbri.it/interviste/edoardo_sanguineti/> [03/2022]). Simili *contraintes* dettano anche la composizione di numerosi testi poetici sanguinetiani, costruiti attraverso anagrammi, acrostici o tautogrammi (procedimento, quest'ultimo, che guida la scrittura delle ventuno ottave dell'*Alfabeto Apocalittico*).

56 Sulla coppia dicotomia di «*contrainte*» e «*liberté*» si pronuncia, in un importante paragrafo del saggio *La chose*, George Perec; «costrizione e libertà», afferma categoricamente lo scrittore, «definiscono i due assi di ogni sistema estetico», costituendo due «funzioni indissociabili dall'opera: la costrizione non impedisce la libertà, la libertà non è ciò che non è costrizione; al contrario, la costrizione è ciò che permette la libertà, la libertà è ciò che nasce dalla costrizione» (G. Perec, *La chose*, «Le Magazine littéraire», 316, 1993, pp. 55-64; il saggio, composto intorno al 1967, è stato tradotto in italiano da Sabrina Sacchi, e pubblicato nel 2018 dalle Edizioni Dehoniane, con il titolo *La Cosa* e una nota di lettura di Paolo Fabbri).

57 F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 195.

58 La nota, che compare nella quarta di copertina, è firmata da Valerio Riva; si mantiene qui il corsivo originario.

È da questa «esemplare, scatenante regola»[59], dunque, che può prendere forma il romanzo sanguinetiano. La narrazione che ne scaturirà, con quel suo procedere continuamente per «avanzate e ritorni», avrà un ritmo desultorio; lo stesso Sanguineti, parlando, in relazione al *Giuoco dell'Oca*, della volontà di tradurre adeguatamente «il sentimento dell'onirico», rimanda non a caso alla natura lacunosa del *Satyricon* di Petronio, di cui mostra di apprezzare proprio la «narrazione molto sobbalzante», in cui «i passaggi carenti potevano essere integrati dal lettore»[60]. Colui che legge, infatti, svolge una funzione attiva, partecipando in prima persona agli esercizi combinatori del romanzo; egli è invitato a *giocare* con il testo, scomponendolo e ricomponendolo più e più volte, percorrendone discontinuamente la superficie secondo molteplici e reversibili direzioni. La struttura attentamente disposta dall'autore, tuttavia, svolge l'ineludibile funzione di guidare e *orientare*, anche attraverso il dettagliato e ferreo sistema di regole del 'gioco', la libera fruizione del prodotto artistico. Non si può non rilevare, a tal proposito, la stretta vicinanza con i principi esposti, proprio in quegli stessi anni, da Umberto Eco: uno degli assunti fondamentali confluiti in *Opera aperta* postula, infatti, il necessario equilibrio tra «la molteplicità di interventi personali» demandati all'interprete, potenzialmente infinita, e «l'orientamento di base» che l'autore imprime al proprio testo[61].

In una simile concezione dell'opera letteraria, è al lettore che viene affidato il compito essenziale della decifrazione dei messaggi testuali, dell'attribuzione di un senso, se pur ambiguo e oscuro; come anticipa la quarta di copertina, nelle varie 'stazioni' del testo egli incontrerà pagine «dense di significato», assumendo su di sé l'onere di sciogliere «parole oscure»[62]. Le centoundici descrizioni che vanno a sostituire le caselle del tabellone tradizionale, infatti, si presentano come dei geroglifici di difficile risoluzione, dei veri e propri *rebus* che sfidano l'interprete nella ricerca di un significato in grado di colmare i vuoti testuali. Risulta evidente, a tal proposito, l'influenza dei T.A.T., i *Test di Appercezione Te-*

[59] T. Ottonieri, *Nel giuoco della prosa*, cit., p. 173.

[60] E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, cit., pp. 129-130: «Io ero molto amico di un filologo precocemente scomparso, il quale era un grande studioso di Petronio. Ne parlavamo molto insieme. Io adoravo Petronio, e la cosa che mi affascinava in Petronio era [...] l'onirismo di Petronio, che poi non era nemmeno suo, ma era dovuto al fatto che il *Satyricon* ci è giunto incompleto e anzi, esclusa la famosa cena di Trimalcione, che occupa il blocco centrale, tutto quello che precede e segue sono dei lacerti, dei lacerti che permettono di intravvedere molti eventi. Non si sa nemmeno quanto era lungo il testo, ci sono polemiche senza fine. Però, chi fu geniale, fu chi fece sparire molte pagine di Petronio, perdute o non ricopiate o che altro, perché, attraverso tutti i frammenti, veniva fuori una narrazione molto sobbalzante, i passaggi carenti potevano essere integrati dal lettore. La parte più bella del *Satyricon*, ai miei occhi [...] era proprio non quella compatta, che pure è quel capolavoro che si sa, ma questo aggregato lievemente inquietante, con veri vuoti d'aria che s'aprivano tra zone d'ombra».

[61] Per una trattazione completa di questo aspetto, si rimanda al capitolo *Sull'allegoria come forma narrativa* del presente lavoro.

[62] Si vedano anche le regole sulle «poste» relative alle caselle numero 7, 11, 83: «tu lettore», recita la nota, «riscontrerai la *fronzuta verità* di questa cabala».

matica utilizzati in ambito psicologico e psichiatrico: come prontamente osservato dalla critica già in relazione alle micro-sequenze del *Capriccio italiano*, la prosa di Sanguineti sembra di fatto sfruttare il medesimo meccanismo di queste tavole illustrate, in cui delle macchie di colore informi e delle immagini volutamente ambigue possono assumere significati diversi in base alla specifica 'reazione' dell'interprete[63]. Tale «pratica proiettiva» propria della psicanalisi viene così «trasferita in letteratura», divenendo uno «strumento autoriflessivo»[64] nei complessi processi di identificazione e attribuzione di senso che il testo stimola nel lettore, cui è richiesto, dunque, un contributo fortemente attivo[65].

In corrispondenza delle varie 'stazioni' del gioco, pertanto, Sanguineti offre «tutto un catalogo di *test*», di «crittografie declinate sul piano ottico, che il lettore è chiamato a decifrare come indovinelli, attraversandoli, scomponendoli, associandoli secondo personali e trasversali percorsi di lettura»[66]. Gli inusuali *collages* realizzati dall'autore propongono, di volta in volta, delle raffigurazioni di non semplice decifrazione, che lasciano perennemente insoddisfatta la ricerca di un'interpretazione univoca e rassicurante. Le «compagini visive in stato di enigma»[67] che si susseguono nel 'gioco' testuale non trovano risposta in un unico significato, rigidamente e universalmente stabilito; al contrario, come portato della 'modernità radicale' in cui il romanzo si colloca, le immagini descritte da Sanguineti lasciano problematicamente vuota la sede del senso. Tale principio ermeneutico, d'altronde, risulta perfettamente esemplificato dall'undicesima tessera del romanzo, un «*tableaux* di natura schiettamente allegorica», che, in virtù del suo interesse ai fini del presente discorso, si riporta qui nella sua interezza:

> Sopra un albero c'è molta gente, vestita con eleganza. Uomini e donne stanno disposti su tre file. Tutti i rami sono stati tagliati, in basso. Tutta la gente non può più scendere, ormai. Rimangono i rami alti, rimangono le foglie. L'albero, lassù, sembra un grosso cestino, pieno di uova. Le uova sono questa gente, dunque, che si vede lì sopra l'albero. Nella prima fila, dove ci sono cinque persone, sedute sopra i rami e le foglie, c'è anche una figura nuda, che è l'ultima della fila, a destra,

[63] Cfr. E. Sanguineti, E. Filippini, *Cosa capita nel mondo: carteggio (1963-1977)*, cit., p. 15. Le tavole di appercezione tematiche ispireranno inoltre le sette poesie sanguinetiane dedicate a Marcel Duchamp, raccolte nel volume *T.A.T* di E. Sanguineti e G. Baruchello, pubblicato da Renzo Sommaruga nel 1968; si veda la schedatura presente nel progetto 'VerbaPicta', <http://www.verbapicta.it/dati/opere/t.a.t> (03/2022).

[64] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 191.

[65] Cfr. anche C. Portesine, «*Una specie di biennale allargata*», cit., p. 17: «Alla fedeltà sempre più iperbolica con cui vengono riprodotti i dettagli plastici si accompagna l'implicito tentativo di adoperare il referente artistico come se si trattasse di una tavola di Rorschach, in cui il narratore-paziente "ci vede quel che ci sogna sopra". Anche *Il Giuoco dell'Oca* si articola, apparentemente, come un raffinato schedario di quadri proiettivi, trasferiti dalla tela alla pagina attraverso descrizioni "spesso abbastanza puntigliose, talvolta abbastanza pretestuose" della fonte originaria».

[66] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 215.

[67] *Ibidem*.

> che è una figura di donna, e c'è un cane. Ci sono otto persone, invece, nella fila in alto. Sembrano tutti dei preti, a guardarli. Hanno dei vestiti speciali, addosso, a strisce. Hanno dei mantelli sulle spalle, dei cappucci in testa. Uno dei preti, che è il quinto della sua fila, da sinistra, è un papa. Poi, a fare la fila di mezzo, ci sono sette persone. Ci sono venti persone, così, in tutto. Ma una coppia di animali, che sono animali un po' strani, veramente, sta rodendo il tronco dell'albero, lì con i denti. Poi c'è uno scheletro. Sta in piedi, vicino all'albero, con le gambe incrociate che camminano, con un arco e una freccia, con i buchi degli occhi che sorridono, con la mascella rotta. Prende la mira. Vuole colpire una signora, si vede, che sta lì sopra l'albero. Tutta la scena è piena di cartigli che sventolano. Con le ossa della mano destra, mentre prende la mira, lo scheletro tiene un cartiglio, appunto. È un cartiglio piccolo. C'è scritto DEMUM. Ci sono anche altre parole, scritte lì sopra, nel cartiglio, che non si possono leggere.[68]

Questa particolare 'tessera' del *Giuoco dell'Oca*, infatti, consente di riprendere le fila della riflessione sul rapporto tra allegoria e figurazione, osservandolo nelle sue declinazioni moderne e più interessanti. Nella conclusione del brano, infatti, Sanguineti mette in scena, emblematicamente, lo scarto che separa le modalità tradizionali di rappresentazione dell'allegoria dal suo uso contemporaneo. Secondo un procedimento diffuso in tutta l'opera, la scena viene delineata in maniera progressiva, attraverso una catena di associazioni d'immagini («rimangono i rami alti, rimangono le foglie. L'albero, lassù, sembra un grosso cestino, pieno di uova. Le uova sono questa gente, dunque, che si vede lì sopra l'albero»), e una graduale accumulazione di elementi descrittivi («Nella prima fila [...] c'è anche una figura nuda, che è l'ultima della fila, a destra, che è una figura di donna, e c'è un cane»), resi attraverso una tipica «esuberanza deittica»[69]. Il quadro si svela poco per volta, fino a mostrare, nella sua sezione finale, la figura di uno scheletro, canonica rappresentazione allegorica della morte. Come dimostra Chiara Portesine, per il proprio *tableau* Sanguineti attinge in questo caso a un'illustrazione junghiana, contenuta nel volume *Simboli della trasformazione* (pubblicato nel 1912 e, in traduzione italiana, nel 1965); si tratta, nello specifico, dell'incisione tedesca della *Morte raffigurata come arciere*, databile al 1464[70]. Nel modello iconografico prescelto lo scheletro è appunto ritratto con l'attributo dell'arco e delle frecce[71]; ciò che colpisce Sanguineti, tuttavia, è soprattutto

[68] E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, cit., pp. 29-30.

[69] C. Portesine, *«Una specie di Biennale allargata»*, cit., pp. 54-55.

[70] Maestro delle Banderuole, *La morte raffigurata come arciere*, particolare de *La ruota della fortuna e l'albero della vita* (incisione, 22,5x31,2 cm).

[71] I dettagli della rappresentazione pittorica della morte che possiamo osservare in questa tavola (non solo la presenza dell'arco, ma anche «le gambe incrociate che camminano» e i «buchi degli occhi che sorridono») rientrano nell'iconografia specifica della *Danza macabra*: si pensi, ad esempio, all'affresco conservato a Clusone sulla facciata dell'Oratorio dei Disciplini (databile al 1485), che raffigura tre scheletri, di cui uno imbraccia arco e frecce, mentre quello al centro, incoronato, sorride con un ghigno macabro; nella parte inferiore del dipinto, invece, troviamo la vera e propria 'danza macabra', in cui gli scheletri sono

«l'interferenza delle iscrizioni verbali che infestano la superficie»[72] dell'opera. Nell'incisione tedesca, l'osservatore riesce a decodificare soltanto un dettaglio del cartiglio disposto alla base dell'arco, riconoscendovi il vocabolo «demum». Il discorso, allora, appare quanto mai significativo: la presenza di un cartiglio che accompagna lo scheletro sembrerebbe infatti, a prima vista, allinearsi allo stile rappresentativo delle allegorie medievali, in cui la 'chiave' della personificazione veniva chiaramente ed esplicitamente indicata agli spettatori; eppure, scardinando la convenzionalità dell'allegoria classica e disattendendo le attese del pubblico, nel quadro sanguinetiano l'unica parola visibile è un avverbio latino, che, di per sé, non comunica al lettore nessuna informazione precisa. A esso si accompagnano, nell'incisione, altre parole, che potrebbero forse completare il senso della frase e chiarire l'uso di quell'iniziale particella, ma che rimangono, significativamente, illeggibili[73]. Attraverso questa 'stazione', dunque, l'autore ci offre uno splendido esempio di «allegoria figurativa», da «percorrere nelle sue escrescenze e nei suoi componenti», al fine di comprendere l'impossibilità di una salda e univoca interpretazione[74].

Inoltre, secondo quell'uso, già menzionato, di creare un inaspettato gioco di riverberi e riprese di elementi iconici tra una tessera e l'altra, la figura allegorica dello scheletro ritorna anche nella casella numero XLV. Come enunciato già nella quarta di copertina, in questo caso Sanguineti inserisce un messaggio ben preciso, che rimanda nuovamente al tema della morte, della «putrefazione». Il procedimento citazionale adottato in quest'occasione dall'autore è particolarmente originale: come osservato già da Baccarani, la tessera XLV del *Giuoco* somma in un unico quadro rappresentativo due distinte illustrazioni, tratte nuovamente da Jung, precisamente dal volume *Psicologia e alchimia* (tavole XXXIV e XLVIII). L'immagine di partenza, descritta nella prima metà del capitolo sanguinetiano, riproduce una tavola della *Philosophia Reformata* di Johann Daniel Mylius. Lo scrittore sembra attenersi a una descrizione piuttosto precisa e puntuale dell'ipotesto iconico; tuttavia, la scena romanzesca si rivela percorsa da un intento chiaramente parodico, che trasforma il 'sole nero' in un «grosso palloncino nero» e descrive lo scheletro mentre abbandona la posizio-

rappresentati con le gambe incrociate e nell'atto di camminare. Nel timpano, infine, sono effigiati ampi cartigli, che riportano numerose righe di testo.

[72] C. Portesine, *«Una specie di Biennale allargata»*, cit., p. 55.

[73] Sulle modalità dell'allegoria classica, specialmente in ambito pittorico, si rimanda a F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., pp. 18-30. Il critico sottolinea lucidamente il passaggio dal meccanismo tradizionale della personificazione allegorica al cambio di paradigma avvenuto come «effetto della piena modernità»: «se un problema dell'allegoria classica era quello di avere troppo a portata di mano la soluzione (c'è un cartiglio che "riduce" le interpretazioni dell'allegoria), nel Novecento quella indicazione del sovrasenso risulta del tutto cancellata. [...] Abbiamo di fronte un allegorizzante, ma non sappiamo quale sia l'allegorizzato» (ivi, pp. 232-233).

[74] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 216; Sanguineti, commenta sempre il critico, crea dei «quadri inseriti in griglie geometriche e *tableaux* di natura schiettamente allegorica, con figuranti, animali, scheletri, oggetti, con tanto di "cartigli che sventolano" (ma le cui iscrizioni, come allegoria moderna insegna, "non si possono leggere")».

ne originaria, giudicata troppo scomoda, per stendersi su un campo in cui l'erba, ironicamente, è «già falciata»:

> Sono sospese che volano, le due ragazze, con le ali finte, con le tuniche finte, come due angeli del cielo, con il sole e la luna che se ne stanno lì insieme, su su, in aria. Il paesaggio è un paesaggio sereno, con un campanile, con un po' di case in fondo, tra le colline. Lo scheletro se ne sta in piedi, in equilibrio sopra un grosso palloncino nero, con un suo uccello nero tra le ossa di una sua mano, come un vero spaventapasseri. A sinistra ci ha scritto *putre*, a destra ci ha scritto *factio*. Poi ne ha abbastanza, si vede, lui, di starsene così scomodo, sopra quel palloncino, lo scheletro. Si corica nel campo. Si prende un mucchietto di fieno già falciato, se lo mette sotto il suo teschio, si addormenta al sole e alla luna.[75]

Senza soluzione di continuità, Sanguineti «passa *ex abrupto*» dalla prima alla seconda citazione iconica, estrapolata questa volta dal *Viridarium chymicum* di Stolcius de Stolcenberg e tesa, sempre, a descrivere il processo di *putrefactio*. A consentire il collegamento tra i due ipotesti è principalmente la figura dello scheletro, che nella tavola XLVIII di *Psicologia e alchimia* è rappresentato in un campo, intento al tiro al bersaglio:

> Adesso ci sono altri uccelli, qui nel campo, che saltano dietro il seminatore, beccandosi i suoi semi. Il paesaggio è già un campo di tiro, adesso, con il bersaglio in mezzo, rotondo come un sole, come una luna, con tanti cerchi. Ci sono tante tombe, nel campo di tiro, qui, con le croci. Un uomo prega, gettato in una fossa, ormai. Due signori, con un arco e una freccia, seduti sopra due cilindri, che sono due colonne infrante, poi, uno di qua e uno di là, tirano al bersaglio, fanno il centro.[76]

Creando «una storia unitaria», scandita dagli indicatori di successione temporale disseminati nel testo («adesso», «poi»), Sanguineti «agglomera due tavole appartenenti a trattati alchemici distinti e disposte, nella scansione del volume junghiano. a distanza di diversi capitoli», riuscendo abilmente a imprimere un effetto di «arbitraria dinamizzazione» all'originaria «bidimensionalità»[77] delle immagini di partenza.

Questi due brevi esempi mostrano come l'autore, con il suo secondo romanzo, rielabori in senso profondamente e problematicamente moderno il rapporto tra l'allegoria e il dato figurativo, che in questo caso costituisce una componente essenziale dell'opera. Dal loro esame emerge chiaramente, come abbiamo visto, l'aspetto ambiguo ed enigmatico delle descrizioni tratteggiate da Sanguineti; è un dato, questo, altamente significativo, poiché l'enigma costituisce un elemen-

[75] E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, cit., p. 97.

[76] Ivi, p. 98. Un secondo elemento di raccordo tra le due scene è costituito dalle figure femminili «con le ali finte» della tavola XXXIV e dalla ragazza che suona la tromba della tavola XLVIII (cfr. Portesine, *«Una specie di Biennale allargata»*, cit., pp. 52-53).

[77] C. Portesine, *«Una specie di Biennale allargata»*, cit., p. 53.

to caratterizzante della scrittura allegorica, come ha debitamente evidenziato, sulla scorta della lezione benjaminiana[78], Marcello Carlino:

> Straniano: le scritture "enigmistiche" (e in specie, come palinsesto, penso al rebus che pertiene all'allegoria) isolano in quadri di rappresentazione disgiunti i loro reperti figurali (e diventano relitti o torsi o frammenti cadaverizzati, rubati ad ogni totalità), che hanno il marchio d'origine, storicamente determinato, del senso comune (e sono miti e mode e simboli). Così facendo, li distanziano, li reificano, li alienano (li profanano, abbassandoli di rango, proprio mentre li mettono in cornice), li strappano dal loro contesto: li usano, oggettivandoli e senza uno spicciolo di immedesimazione, da citazioni che si dichiarano per tali (e si lasciano lavorare con crudeltà).[79]

Le considerazioni di ordine generale elaborate da Carlino sembrano ritrarre da vicino le principali caratteristiche strutturali del *Giuoco dell'Oca* sin qui esaminate, e specialmente il procedere del libro per «quadri di rappresentazioni disgiunti»[80]. Emerge, inoltre, la connotazione marcatamente allegorica dei meccanismi compositivi e delle molteplici strategie testuali cui Sanguineti sceglie di ricorrere. Come si è già ampiamente discusso in sede teorica[81], tra il 'montaggio' e la logica allegorica sussiste un saldo legame biunivoco: poiché l'allegoria lavora sui frammenti e sui lacerti, combinandoli entro nuove configurazioni, il 'montaggio' rappresenta il principio che meglio può esprimere una simile istanza. Avvalendosi di «un metodo di composizione fondato sulla parzialità, sulla frammentarietà, sulla disorganicità non redente in un universale reintegrante e conciliante»[82], Sanguineti crea una narrazione continuamente interrotta, attraversata da frizioni e discrasie, in cui «[n]iente è più scorrevole e fluido»[83]. In tal modo, egli espone e riproduce all'interno del tessuto testuale il «frantumarsi di una continuità»[84], ponendosi chiaramente lungo le coordinate indicate da Walter Benjamin.

[78] Cfr. W. Benjamin, *Appunti e materiali*, in E. Ganni (a cura di), trad. di M. de Carolis, *Opere Complete*, vol. IX, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, p. 404: «L'allegoria conosce molti enigmi, ma non conosce misteri. L'enigma è un frammento che, unito a un altro frammento che gli si adatti, forma un intero. Il mistero fu espresso da sempre nell'immagine del velo, che è un vecchio complice della lontananza».

[79] M. Carlino, *Elogio dell'enigma*, in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico in Italia*, Manni Editore, Lecce 1990, p. 117. Sul rapporto tra «enigma» e «allegoria», contrapposto alla relazione esistente tra «mistero» e «simbolo», si veda anche F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., pp. 156-157.

[80] Si noti, inoltre, il riferimento alla «crudeltà», ricordando che l'importante intervento teorico sulla «letteratura della crudeltà» – di cui si è ampiamente discusso nella *Parte prima* di questo lavoro – viene pubblicato nel medesimo anno del *Giuoco dell'Oca*.

[81] Si rimanda, nello specifico, alla pagina 157 e sgg. del presente volume.

[82] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 155.

[83] E. Sanguineti, *Per una teoria della citazione*, cit., p. 22.

[84] *Ibidem*. La medesima pratica della «citazione», afferma Sanguineti, può essere declinata come «sistema di interruzione», che strappa dal proprio contesto d'origine un dato frammento, per reinserirlo in un nuovo sistema di significazioni (ivi, p. 18).

Nella medesima direzione, infine, s'inserisce anche l'accorto e sistematico uso della tecnica dello straniamento condotto nel romanzo. Le compagini visive che sfilano nel *Giuoco dell'Oca*, infatti, risultano al contempo *straniate* e *stranianti*, producendo nel lettore un'impressione di disorientamento, amplificata dalla minuzia descrittiva con cui l'occhio del 'personaggio-io' indugia sui dettagli e sui particolari che formano la scena[85]. L'effetto straniante degli esercizi ecfrastici sanguinetiani dipende, per l'appunto, dall'insolita prospettiva d'osservazione adottata: «a descrivere le figure», puntualizza Borelli, «è l'occhio di un mezzo cadavere, un corpo steso dentro una bara»[86], disumanizzato e irrigidito, che guarda il mondo circostante attraverso una minuscola «finestrella», un oblò collocato all'estremità della bara, che costituisce l'unica apertura verso la realtà esterna[87]. Da questa fessura lo sguardo dell'io filtra le confusionarie e caotiche immagini che gli giungono, restituendone una rappresentazione necessariamente scorciata, insolita, stravolta. In tal modo, le descrizioni sanguinetiane «invalidano le consuete abitudini percettive»[88] del pubblico dei lettori. La scelta di un punto di vista così inusuale e distorto produce «una descrittività tutto fondata sullo straniamento, sul non riconoscimento dell'abituale e del noto»[89], su quell'esperienza benjaminiana dello *choc*, dunque, cui Sanguineti riserva una particolare attenzione critica; non a caso, nel saggio *Brecht secondo Benjamin* i tratti essenziali della poetica brechtiana vengono identificati proprio «nell'interruzione che genera stupore, cioè nella rivelatrice soluzione di continuità, e nello *choc* come forma fondamentale di una dinamica straniata»[90]. Questa «dinamica straniata» coinvolge, parallelamente, anche l'io-poetico, che nel corso del romanzo si trova a essere diviso in una molteplicità schizofrenica d'istanze; si consideri, ad esempio, la tessera numero IX, in cui l'identificazione del personaggio oscilla ambiguamente tra la prima e la terza persona singolare, tra l'«io» e il «lui»: «Lei è Paola Pitagora, come

[85] Cfr. M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 215.

[86] Ivi, p. 212.

[87] Cfr. E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, cit., pp. 85-86: «Ma io butto la mia diapositiva sopra il vetro della bara, dentro la finestrella, sopra la mia faccia, dentro i miei occhi». Si noti, tra l'altro, l'analogo punto d'osservazione scelto pochi anni prima da Spatola per il proprio romanzo, intitolato, appunto, *L'oblò* (Feltrinelli, Milano 1964).

[88] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 215.

[89] Ivi, pp. 213-214.

[90] E. Sanguineti, *Brecht secondo Benjamin*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 164. Su questo particolare aspetto dell'opera sanguinetiana, si veda anche l'acuto commento di Erminio Risso, *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi*, cit., p. 90, secondo cui «l'interruzione serve, da un lato, ad impedire qualunque illusione da parte del lettore, che viene invitato a prendere coscienza direttamente [...] del piano finzionale e persino menzognero della letteratura»; dall'altro, prosegue il critico, «la sua forma fondamentale è quella dello *choc*, che rompe gli orizzonti di attesa del lettore, lo mette in difficoltà, ma serve soprattutto alla comprensione del testo da chi è disposto a entrare nei suoi meccanismi, a rispettare le regole del gioco». Con questa tecnica compositiva, pertanto, l'autore genera «uno straniamento figlio dello *choc* e dell'interruzione» (ivi, p. 91).

dicono tutti. Lui, invece, sono io. Ma io sono lì, dunque, un'altra volta, davanti a quella sagoma di lui che è la sagoma mia, io nudo, io in piedi, di profilo».[91] L'«io» subisce, dunque, un continuo processo di sdoppiamento e di rifrazione, come avviene, in maniera quasi didascalica, nel capitolo XXIII, in cui il personaggio narrante assume contemporaneamente il ruolo di colui che guarda nello specchio («Lì di fronte ci sono io che li guardo, soltanto, quei due, quell'uomo e quella donna insieme»[92]) e di colui che è riflesso («Ci sono io che faccio un saluto, in quella finestra, in questo specchio, con le mie mani»[93]). L'«inedita conformazione plurale» che coinvolge l'«io» del romanzo culmina, infine, in quel «*ioio*» della tessera LX, esemplare «denuncia dell'irrimediabile scissione della "persona"»[94] nella società contemporanea.

In maniera analoga rispetto a quanto abbiamo osservato per la narrativa di Malerba, nel *Giuoco dell'Oca* l'instabile precarietà dell'«io» finzionale si pone quale riflesso della parallela disgregazione di una società affetta, anch'essa, da un disagio schizofrenico. Il delirio di una civiltà frenetica, dominata da un consumismo dilagante, provoca sfasamenti nel campo della percezione stessa che l'individuo ha dei suoi rapporti col reale; si veda, al riguardo, l'acuto commento di Federico Fastelli:

> A partire dalla società neocapitalista degli anni Sessanta, attraverso una sorta di rispecchiamento allegorico, Sanguineti appronta il suo "tabellone-catalogo" all'insegna di una sovrapposizione ("*superpositions*") tra soggetto e oggetto, narratore e narrato, produzione e consumo che finisce per simulare letterariamente lo stesso fenomeno del "consumo di consumo". Ciò non solo nella forma già incontrata in molti altri autori della "letteratura di letteratura" [...], ma a livello percettivo, nella messa in opera di una pervicace schizofrenia nei distinti livelli del romanzo.[95]

Il romanzo sanguinetiano si configura, pertanto, come «una apertissima allegoria della società di massa», riproducendo, nelle forme e nei meccanismi del suo articolarsi, le dinamiche disfunzionali di una civiltà sommersa dall'enumerazione caotica di merci, miti e simboli; una società che, come affermerà lo stesso Sanguineti nel corso di un'intervista, è essa stessa «un collage di cose eterogenee e accumulate»[96]. Lo stesso principio del 'montaggio', cui si è attribuito un ruolo di primaria importanza, s'inserisce all'interno di un generale «processo di critica materialista della cultura»[97]; anziché ridursi a mera tecni-

[91] E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, cit., p. 25.

[92] Ivi, p. 53.

[93] Ivi, p. 54.

[94] M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 220.

[95] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 190.

[96] E. Sanguineti, *Sanguineti's Song. Conversazioni immorali*, a cura di A. Gnoli, Feltrinelli, Milano 2006, p. 21.

[97] E. Risso, *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi*, cit., p. 78.

ca, esso rappresenta «un'alternativa rivoluzionaria alla sintassi, alla disposizione strategica delle idee, cioè allo strumento di controllo della classe dominante»[98]. Il montaggio, dunque, è «una maniera di far saltare quel meccanismo, di mostrare che si può agire, transitando da un codice espressivo all'altro»[99]. Analogamente, l'«adozione quasi spasmodica dell'ecfrasi» quale modalità narrativa da parte di Sanguineti si può comprendere solo se opportunamente contestualizzata all'interno di una società a dominante visuale[100]; le citazioni iconiche del *Giuoco* e i materiali collezionati al suo interno funzionano «come magazzini per l'accumulazione di un frommiano "inconscio sociale", solidamente ancorato alla storia e alla cultura visiva in cui il narratore-sognatore si trova quotidianamente immerso»[101]. Tutt'altro che autoreferenziale, l'opera sanguinetiana professa ed *espone* un rapporto diretto con il piano del reale, nella sua concretezza e contingenza: di qui l'importanza, come ribadisce Chiara Portesine, di «considerare il *Giuoco* come un prodotto culturale del proprio tempo», senza mai perdere di vista le connessioni con il contesto specifico degli anni Sessanta, «di cui il romanzo viene a disegnare il tabellone da gioco (nonché il bilancio) ideale»[102].

Al termine dell'analisi condotta in queste pagine, appare evidente come i molteplici procedimenti utilizzati da Sanguineti nel suo romanzo, sin qui ripercorsi, concorrano a determinare una scrittura marcatamente allegorica. Dopo aver esaminato le scelte attuate sui diversi piani dell'opera, si è dunque in grado di apprezzare l'estrema coerenza dell'organismo testuale allestito dall'autore. Non solo, come si è visto, esso ospita al suo interno molteplici 'allegorie figurative' – le quali, pur nel loro spazio ridotto, instaurano un dialogo con la tradizione e con le trasformazioni che il modo allegorico ha attraversato nel passaggio dalla classicità alla modernità –, ma le dispone e articola secondo modalità compositive altrettanto connotate in senso allegorico. Si può parlare, quindi, di un valore allegorico dell''insieme-testo', dell'operazione complessiva proposta da Sanguineti, riprendendo e anticipando un punto centrale dell'elaborazione teorica e della pratica scrittoria di un altro esponente della neoavanguardia italiana, anzi della sua ala più radicale, quale Roberto Di Marco. Della sua opera, che, non casualmente, suscitò l'interesse dello stesso Sanguineti – al punto da

[98] E. Sanguineti, *Ritratto del Novecento*, a cura di N. Lorenzini, Manni Editori, Lecce 2009, p. 28.

[99] *Ibidem.*

[100] Su questo aspetto, si veda quanto afferma Marcello Ciccuto nella *Premessa* al citato volume di C. Portesine; il critico arriva a definire *Il Giuoco dell'Oca* «quasi un romanzo d'occasione», proprio in virtù del suo indissolubile legame con la situazione storica, dal momento che esso «rappresenta uno dei primi e più spiazzanti tentativi di configurare testualmente il *pictorial turn* di W.J. Mitchell» (M. Ciccuto, *Premessa*, cit., p. 12).

[101] C. Portesine, *«Una specie di Biennale allargata»*, cit., pp. 18-19; di qui il recupero, per descrivere il funzionamento del secondo romanzo sanguinetiano, della categoria di «actual ekphrasis».

[102] Ivi, p. 129; «il *Giuoco*», chiosa la studiosa, è dunque «una *Wunderkammer*, senza dubbio; ma una *Wunderkammer* storica e materialistica» (*ibidem*).

spingerlo a includere un campione testuale di *Fughe* nel già menzionato saggio sul *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* (immediatamente prima della citazione del proprio *Capriccio italiano*) –, si tratterà con debita attenzione nel seguente capitolo.

CAPITOLO VII

Il «decentramento dell'opera». Una lettura di *Fughe* di Roberto Di Marco

Come tappa conclusiva del percorso di analisi testuali qui proposto, si è scelto di soffermare la nostra attenzione sulla figura di Roberto Di Marco, uno dei principali e più agguerriti protagonisti del dibattito teorico e della sperimentazione narrativa del secondo Novecento italiano. Esponente del Gruppo '63, ne rappresenta l'ala più radicale, formando, insieme a Michele Perriera e Gaetano Testa, la cosiddetta 'Scuola di Palermo'[1]; intellettuale coerente e combattivo, curerà la pubblicazione, insieme a Filippo Bettini, della già citata antologia *Terza Ondata. Il Nuovo Movimento della Scrittura in Italia* (1993). Del suo rilevante contributo alla circolazione di idee e di prodotti della ricerca si è dato conto, se pur brevemente, in relazione allo sviluppo del discorso critico-teorico italiano del secondo Novecento: a partire dagli anni Sessanta fino al termine dell'esperienza del Gruppo '93, Di Marco rappresenta infatti uno dei più attivi promotori delle spinte rinnovatrici del panorama coevo, rilanciando caparbiamente, nei suoi numerosi interventi e attraverso molteplici iniziative culturali, le forze contestative che si opponevano alle leggi dell'*establishment*[2]. Nel corso di queste pagine, s'intende mostrare come Di Marco abbia saputo coniugare abilmente il momento della 'teoria' a quello della 'prassi creativa'; spostando dunque il

[1] L'appellativo si riferisce al titolo dell'omonima antologia, comprendente racconti di Roberto Di Marco, Michele Perriera e Gaetano Testa, pubblicata da Feltrinelli nel 1963 con la prefazione di Alfredo Giuliani, pochi mesi prima che nascesse il Gruppo '63 (R. Di Marco, M. Perriera, G. Testa, *La scuola di Palermo*, Feltrinelli, Milano 1963).

[2] Si rimanda, nello specifico, alle pagine 89-90 e specialmente 138-139 di questo lavoro.

Elisa Caporiccio, University of Florence, Italy, elisa.caporiccio@unifi.it, 0000-0001-9279-719X
Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

nostro interesse verso il piano della produzione in prosa di matrice finzionale, si rileverà come questi due aspetti siano, nell'ottica dell'autore, profondamente interconnessi, procedendo sempre di pari passo e compenetrandosi l'un l'altro. Nello specifico, l'analisi si concentrerà sul romanzo del 1966, *Fughe*, che mostra già di contenere, al suo interno, quella 'spinta extra-sistematica', quella volontà di 'fuoriuscire' dalla letteratura stessa, su cui verterà l'intero sistema di pensiero di Roberto Di Marco.

La presente lettura si propone, infatti, di sviluppare una riflessione sull'opera a partire dal suo stesso titolo: riprendendo alcuni spunti interpretativi suggeriti, ma solo parzialmente sviluppati in tal senso, dalle esigue pagine critiche dedicate alla prosa di Roberto Di Marco[3], il nostro discorso vuole evidenziare come la '*fuga*' rappresenti non solo il tema portante del testo e la sintesi del suo contenuto, ma anche il *movimento* che meglio ne descrive la struttura interna e i procedimenti compositivi. Come vedremo, il termine scelto dall'autore per riferirsi a una delle sue prime prove narrative – non casualmente declinato al plurale –, si carica di una densa valenza allusiva, racchiudendo il senso profondo dell'operazione artistica tentata da Di Marco e mostrandosi pienamente coerente con i principali assunti della sua poetica. L'adozione di una simile ottica si sorregge, quindi, su un'attenta considerazione della visione che Di Marco offre dell'attività letteraria, delle sue funzioni e, specialmente, delle sue residue possibilità di sopravvivenza e d'*incidenza* nella società contemporanea.

Converrà, a ogni modo, partire dal più letterale e immediato dei riferimenti contenuti nel titolo del romanzo, riprendendo per grandi linee il piano delle vicende in esso rappresentate. Il libro di Roberto Di Marco si presenta, in primo luogo, come un «lungo ininterrotto commentario alla *fuga*»; tale il giudizio di Gianni Celati, che, in una sua recensione all'opera pubblicata sulla rivista «Marcatrè» nel 1967, così ne riassume la trama, tratteggiando per sommi capi il sistema delle coppie dei personaggi e il piuttosto essenziale arco narrativo:

> Descriviamo il recente libro di Roberto Di Marco (*Fughe*, Feltrinelli, Milano 1966) come *un lungo ininterrotto commentario alla fuga*: *fuga* dalla Locanda Malfamata (poi grattacielo incompiuto dal nome sfarzoso di "Principe di

[3] La bibliografia su Roberto Di Marco, di fatto, conta ben poche voci, denotando una scarsa attenzione critica nei confronti di questo autore e specialmente della sua produzione non saggistica. Tra i principali contributi sulla sua opera, in particolare sul romanzo del 1966, si ricordano: il saggio di Edoardo Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., la recensione di Gianni Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco,* comparsa sul «Marcatré», 5, 30-33, 1967, pp. 30-33, l'articolo di G. Baratta, *Struttura e tecnica nell'opera di Roberto Di Marco*, «Il Portico», 14, 1969, pp. 17-30 e l'analisi compiuta da Lucio Vetri all'interno del volume *Letteratura e caos. Poetiche della «neo-avanguardia» italiana degli anni Sessanta*, Edizioni del verri, Mantova 1986 (1984). In tempi più recenti, si sono soffermati sulla scrittura e sul pensiero di Roberto Di Marco specialmente Francesco Muzzioli, Nadia Cavalera e Angelo Petrella (quasi sempre, però, nell'ambito di brevi comunicazioni o commemorazioni, oppure attraverso studi non sistematici né approfonditi).

> Manhattan") tentata per mare con barca (che poi si capovolge) da parte della coppia Masin-Giustina, e intentata ma meditata rimuginata e invocata da parte della coppia Giuseppe-Mariarosa [...]. Gli esiti successivi delle avventure del quartetto si riassumono nella morte per acqua di Masin e accoppiamento non ortodosso della Giustina con Ascaniaccio, nella trasformazione del luogo Locanda Malfamata in Bosco in Fiamme e risveglio da stato ipnagogico protratto di Giuseppe con ulteriori *meditazioni su fuga locanda grattacielo vita morte italia* [*sic*] *neocapital e rivoluzione*.[4]

Sorretta su un numero limitato di eventi e portata avanti da ben pochi personaggi, la 'storia' del romanzo di Roberto Di Marco – cui non è esente, come rilevano Celati e Sanguineti, un «tocco esotico»[5] e un aspetto tra il «picaresco» e il «moresco»[6] – sembra dunque articolarsi e ruotare intorno al motivo centrale della «fuga». L'intreccio narrativo ideato dall'autore si riduce, a ben vedere, a una costante tensione tra forza centrifuga e movimento centripeto, come dimostrano i continui eppure vacillanti tentativi dei protagonisti di abbandonare il luogo iniziale della locanda, bloccati «tra la paura di fuggire e la paura di rimanere nel grattacielo altissimo»[7], impietriti dalla mancanza di risoluzione. Lo testimonia, d'altra parte, la frequenza con cui lo stesso lemma della «fuga», nelle sue varie declinazioni, viene tematizzato nel corso del romanzo; si legga, a titolo esemplificativo, il seguente passaggio, in cui appaiono evidenti, al contempo, l'impellenza della spinta a lasciare la «locanda-grattacielo» e i timori che, con un movimento di direzione opposta, frenano il tanto atteso progetto:

> Hanno concluso che la fretta può rovinare tutto, ci fidiamo poco, anche *se ormai è già tanto tempo che stiamo qui in attesa di dover fuggire*. Ma appunto per ridare fiducia nessun riferimento alle difficoltà del *progetto*. Tuttavia, l'errore che potrebbe essere fatale sarà evitato? [...] *Fuggire dal grattacielo-labirinto* [...] non è compito facile: se i tentativi che stiamo facendo falliranno che cosa faremo?[8]

Nel brano appena citato, inoltre, compare un altro termine centrale del romanzo, quello del «progetto», che svela, in maniera piuttosto chiara, la fondamentale valenza politica implicita nel tentativo di fuga dei protagonisti. Si tratta

[4] G. Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, cit., p. 30; il corsivo è mio.

[5] *Ibidem*.

[6] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 87.

[7] R. Di Marco, *Fughe*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 159.

[8] Ivi, p. 66; il corsivo è mio. Altrettanto esemplificativo delle continue oscillazioni dei personaggi, combattuti tra il desiderio della «fuga» e l'attrazione esercitata dalla «stabilità» della condizione vigente, appare anche il seguente brano: «Che io sappia bisogna trovare una soluzione al dilemma, poiché in un primo tempo Mariarosa rifiuta di sottomettersi o si ribella e invoca la *fuga*, ma in un secondo tempo la femmina volubile si sottopone volontariamente alla tortura della *permanenza*, della *stabilità* c'è la droga di questo mondo che ci divora già prima di aver superato ogni argine. Ma è troppo tardi forse per noi? E se invece ci domandassimo cosa sia ciò di cui s'è reso colpevole questo mondo *neocapital* che rifiuta i colori?» (ivi, p. 43; corsivo mio).

di un'associazione di piani e di significati che traspare in modo abbastanza palese in più luoghi del testo, a partire dalla stessa copertina dell'edizione Feltrinelli del 1966, dove, accanto al nome dell'autore e dell'opera e alla dicitura di «romanzo», sono riportate le seguenti notazioni, quasi a voler fornire preventivamente ai lettori la principale 'chiave' di decifrazione dell'allegoria politica rappresentata:

> Intorno all'ex-locanda malfamata, ora grattacielo incompiuto, dove Giuseppe, Mariarosa, Giustina, Masin e Ascaniaccio sono risucchiati dal progetto e dalla strategia di una fuga, il fuoco divampa, le acque sono tempestose. Decifriamo l'allegoria: in questa incompiuta *NeocapitalItalia* come è possibile progettare la rivoluzione?[9]

Per veicolare un simile portato extra-testuale, inoltre, l'autore ricorre anche alla più classica fra le allegorie politiche, quella della «barca nel mare in tempesta»; attestata già nel ben noto carme oraziano (Orazio, *Carmi,* I, 14), questa «sorta di "protoallegoria"»[10] viene distesamente sviluppata, come motivo narrativo, in numerose pagine dell'opera:

> All'inizio *la fuga* era andata bene, e se dopo non è più così la colpa è soprattutto della mediocrità di Masin nel *condurre una barca nel mare in tempesta*. D'altronde era ormai troppo tardi, bisogna fare i conti con le onde e i cavalloni che avanzano con la forza disperata ed esplosiva della tempesta: di fronte a ciò, o si escogitava un'azione adeguata, un comportamento di misure adatte a fronteggiare il pericolo incombente, o si andava precipitosamente verso un fosco avvenire.[11]

[9] Si cita dalla copertina dell'edizione Feltrinelli del 1966, nella collana «Le comete» n. 42, che presenta una tempera di Giosetta Fioroni. *Fughe*, così come i successivi romanzi di Roberto Di Marco, non ha conosciuto ristampe o nuove edizioni; considerata, dunque, la scarsa circolazione e la difficile reperibilità dei testi dell'autore, la casa editrice Pendragon si è fatta promotrice di un importante progetto, intitolato *Scritti e Libri*, il cui scopo è appunto quello di riproporre ai lettori la vastità e la ricchezza della produzione, narrativa e saggistica di Roberto Di Marco. Alla ristampa delle opere creative dello scrittore, infatti, viene affiancata l'iniziativa di valorizzare anche la biblioteca personale dell'autore, fornita di testi particolarmente interessanti e spesso introvabili. Il primo volume della serie, pubblicato nel 2015, presenta un saggio inedito dedicato all'opera di Roberto Roversi, seguito dal testo d'esordio di Roberto Di Marco, il racconto *La relazione*, comparso sulla rivista «Il menabò», 5, 1962, pp. 311-327 (cfr. R. Di Marco, *Scritti e Libri*, vol. I, Pendragon, Bologna 2015).

[10] F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 14. Nel modello classico rappresentato dal carme oraziano, la «nave» rappresenta lo Stato, i flutti del mare in burrasca le guerre civili, mentre il porto, infine, allude all'agognata concordia, secondo uno schema di corrispondenze allegoriche dispiegato e commentato già da Quintiliano nell'*Institutio oratoria*. Il retore latino vede nell'allegoria oraziana «una serie continuata di metafore», in cui «ogni termine è spostato su un piano parallelo mediante il medesimo processo analogico» che collega «le traversie della nave» alle vicende «della storia della Repubblica» (ivi, p. 15). Il *topos* allegorico della barca nel mare in tempesta, di cui si rintraccia un precedente già in Alceo, godrà di larga diffusione all'interno della letteratura italiana, potendo adattarsi con grande malleabilità alle contingenti situazioni politiche.

[11] R. Di Marco, *Fughe,* cit., quarta di copertina; il corsivo è mio.

Il rimando alla sfera sociale e politica contemporanea è reso possibile, inoltre, dai diversi ruoli assunti dai personaggi all'interno del piano finzionale del romanzo; disposti, come si diceva, per coppie speculari, i quattro protagonisti di *Fughe* possono essere letti, senza eccessiva difficoltà, secondo un lineare e scoperto sistema di significazioni allegoriche: Masin è palesemente «l'uomo di partito che annega per non aver saputo governare la barca», mentre Giuseppe rappresenta «l'intellettuale tra il sonno e la veglia che si ritrova senza sapere come in pieno Bosco in Fiamme»[12]. Si veda, tra i molti che potrebbero essere citati, il seguente passaggio, in cui la voce narrante si interroga, direttamente, sulla «posizione di Giuseppe»:

> Ma qual è la posizione di Giuseppe? ne abbiamo parlato: egli sostiene la pratica subordinata alla ratifica: tale è la parte a lui assegnata nel nuovo Ordine che naturalmente per ora è soltanto un progetto di schema antropologico con giuramento; perciò nella trilogia Giuseppe sostiene la pratica della purificazione, non dimentichiamolo.[13]

Elementi integranti dell'allegoria politica del romanzo, i personaggi descritti da Di Marco sono poco più che delle «figure eventuali»[14], come osserva acutamente Sanguineti, delle maschere necessarie allo sviluppo di quella 'vicenda minima' da cui si dipanano l'opera narrativa e la sua rete di significati ulteriori. Il processo di allegorizzazione investe e modella, parimenti, anche i luoghi entro cui si svolge la storia fittizia, dall'ex locanda malfamata «preborghese, italianissima parentesi di sottosviluppo», al grattacielo incompiuto, quel «"Principe di Manhattan"» emblema di un'imperfetta «ascesa [...] verso una civiltà moderna sia pure *neocapital*», fino al «Bosco di tutte le Fiamme che brucia tutti i rimuginamenti senza esito, nonché un passato di borghese squallore»[15]. Coinvolta nel movimento vorticoso e nell'instabilità di forme e di relazioni che contrad-

[12] G. Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, cit., p. 30. Pur cogliendo, giustamente, il significato politico dei ruoli rivestiti dai personaggi del romanzo di Roberto Di Marco, Celati parla, a tal proposito, di «simbolizzazione delle parti o degli elementi» dell'opera, piuttosto che di allegorizzazione. Anche più avanti, nel corso della sua recensione a *Fughe*, il critico giunge a individuare la «caratteristica essenziale della scrittura di *Fugh*e» in un'imprecisata «connotazione evocativa, che [...] ne rivela la derivazione simbolista fondamentale» (ivi, p. 32); attribuzione che, considerando il sistema di pensiero elaborato da Di Marco e la poetica entro cui *Fughe* si iscrive, non appare, a nostro avviso, condivisibile. Ancor più ingiustificato, infine, appare l'assunto secondo cui «in *Fughe* i referenti (i contesti) giocano un ruolo del tutto pretestuoso e sono utilizzati soltanto per porre l'attenzione sulla logica dell'evocazione e quindi della finzione» (ivi, p. 33).

[13] R. Di Marco, *Fughe*, cit., p. 36.

[14] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 87: «Allora immaginiamo tanto per fingere un esempio, che succeda una cosa di questo genere: c'è una locanda, anzi una locanda-grattacielo (le due cose in una, e, si può supporre, altre ancora), d'un genere un po' picaresco e un po' moresco, per quel che ne so, da cui sono fuggite in barca due figure eventuali, che chiameremo, con il nostro autore, la Giustina e Masin. E avremo, ma sul serio, una pagina di *Fughe* di Roberto Di Marco».

[15] G. Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, cit., p. 30; il corsivo è mio.

distinguono il piano finzionale del romanzo, la «locanda-grattacielo-labirinto» cambia continuamente il proprio statuto, accostando e fondendo insieme tratti appartenenti a realtà tra loro diverse, ma sempre avvertite come una «prigione» da cui è necessario fuggire.

> Fra l'una e l'altra mano fino all'ultimo momento, come si sa, tutti concordavano sulla fuga con ogni mezzo; ma il punto era questo: da che luogo fuggire? *ed è il luogo che parla*, ma a noi non compete entrare nel merito.[16]

Gli scenari rappresentati, pertanto, non costituiscono uno sfondo meramente neutrale alle azioni e avventure dei personaggi, ma partecipano direttamente allo sviluppo dell'allegoria politica generale. Se, fin da questi primi rilievi, appare evidente come la «fuga» rappresenti «la metafora portante del romanzo»[17], occorre tuttavia considerare con pari attenzione l'architettura dell'opera e il particolare andamento interno della sua prosa. Oltre che come «racconto di fughe», per riprendere un'efficace formula utilizzata da Lucio Vetri, il testo di Roberto Di Marco si pone, infatti, come «fuga dal racconto»[18], rispondendo a un'oltranza sperimentalistica che spinge l'autore a sfidare le forme della tradizione letteraria, per dar vita a un «"narrare scombinato"»[19], a una scrittura scompaginata e deflagrata. Su tale aspetto verte, non a caso, l'acuta analisi di Sanguineti sul *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in cui Di Marco viene convocato «come rappresentante emblematico proprio di una volontà di fuga e di costante elusione del romanzesco»[20]. Un simile intento, che ubbidisce alla medesima spinta centrifuga individuata come motore dell'azione del romanzo, viene realizzato attraverso l'adozione di un'originale modalità di narrazione, la quale sembra negare e contraddire i propri principi nel mentre del suo farsi. Il tessuto dell'opera è «abitato da una sorta di istanza interna contestatrice, che smonta pezzo a pezzo ogni frammento diegetico mano a mano che si erige»[21]. Il piano narrativo è sottoposto, in tal modo, a un costante lavoro di decostruzione; infrangendo i canoni formali del romanzo tradizionale, il testo di Roberto Di Marco «demistifica l'illusione della leggibilità integrale» ed

[16] Cfr. R. Di Marco, *Fughe*, cit., p. 54, corsivo dell'autore; si rilegga, inoltre, anche la p. 56 del romanzo: «il terzo punto debole è non riuscire a tenere il passo dei tempi. Il grattacielo, dunque, che è una prigione speciale. Giuseppe si sollevò sui gomiti e urlò: "è orrendo, è orrendo il Principe di Manhattan!"».

[17] S. Ferlita, *Sperimentalismo e avanguardia*, Sellerio, Palermo 2008, p. 182.

[18] L. Vetri, *Letteratura e caos. Poetiche della «neo-avanguardia» italiana degli anni Sessanta*, cit., p. 238: «Può dirsi che Di Marco narra un racconto di fughe nei modi di una calcolata *fuga dal racconto*: non tesse una trama continua e ordinata, non costruisce una storia unitaria e circostanziata; la narrazione procede per spasmi, è frastagliata e dispersa: personaggi, situazioni, luoghi, fatti hanno una identità labile ed equivoca».

[19] N. Cavalera, *Roberto Di Marco: l'avanguardia intransigente*, «Quaderni di Arenaria», 9, 2016, p. 28.

[20] L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 144.

[21] *Ibidem*.

elegge il «procedimento della fuga»[22] come proprio modello strutturale, su cui articolare tanto il livello del microtesto quanto quello del macrotesto. Si consideri, come 'campione' testuale su cui osservare più da vicino le caratteristiche della prosa anti-narrativa di *Fughe,* il brano che segue:

> Parimenti si insinua la fede contro la Giustina, un giorno di settembre, la rividi appunto una di quelle sere e ci salutammo discretamente; però non c'è cordialità e calore umano, ma beninteso tutte queste non sono che supposizioni fortemente modellate dai ghiacci e dalle tempeste. Ma altri uomini sono dietro le quinte, come vedremo, che escono per fare un esempio. L'incidente dell'altra notte, comunque, riapre un capitolo che sembrava chiuso, ma mi pare più urgente, Eduardo, sì.[23]

Da questo breve passaggio traspaiono alcuni tratti fondamentali della scrittura di Roberto Di Marco, il cui andamento risulta intimamente contraddittorio, quasi reversibile, sospeso tra anticipazioni in avanti e digressioni verso episodi precedenti, solo in apparenza conclusi. Nel suo periodare franto e discontinuo, la prosa di *Fughe* «esibisce un procedere responsoriale», come osserva acutamente Sanguineti, «proprio, etimologicamente parlando, a domanda e risposta»: «Il libro, insomma, non soltanto si pronuncia, ma continuamente si interroga»[24], interrompendo ripetutamente la propria stessa dizione e spezzando i nessi sintattici tra un sintagma e l'altro. Un simile testo, quasi un «libro automa» che «si fa il verso da solo»[25], non può che «rendersi problematico ad ogni passo», come si evince dall'estratto sopra riportato, in cui la voce narrante e le stesse correlazioni tra le parti del discorso sono sottoposte a «un perenne rompersi e pluralizzarsi»[26]:

> Così, il libro che parla è, insieme, un libro che si ascolta parlare: e ciò avviene non semplicemente al modo che abbiamo segnalato (mi domando e subito mi rispondo), ma in maniera infinitamente più radicale: devo prendere di fronte al linguaggio, per creare questo libro automa, e una distanza che non permetta al libro di coincidere con alcuna voce precisa, e dunque una distanza tale che gli conceda, al libro, di sovrastare e sostenere tutto quello che gli accadrà di portarsi addosso, aprendosi infine a tutti i venti, e che soffino come e quanto vogliono.[27]

[22] G. Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, cit., p. 32. Celati rileva come il tema «dell'illeggibilità del romanzo» sia condiviso dalla letteratura d'avanguardia; lo stesso procedimento strutturale della «fuga», prosegue il critico, rappresenta quasi una «tecnica socializzata»: «il controdiscorso, o discorso contro- sul discorso sui referenti, sfocia più o meno inevitabilmente nel contrappunto, e quindi la struttura della fuga mi pare un po' un argomento tecnico comune dei romanzi moderni; merito di Di Marco aver scelto questo titolo» (ivi, p. 33).

[23] R. Di Marco, *Fughe*, cit., p. 33.

[24] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 85.

[25] Ivi, p. 86: «ecco spuntare uno strano sorriso in cui inciampiamo ad ogni passo: non c'è da sbigottirsi: è il libro che si fa il verso da solo».

[26] Ivi, p. 85.

[27] Ivi, pp. 85-86.

Simili considerazioni sono formulate da Sanguineti a partire da un più esteso campione testuale di *Fughe*, tratto dal secondo capitolo del romanzo[28], in cui è tuttavia possibile ravvisare le medesime peculiarità sintattiche e narrative sin qui evidenziate. In particolare, il critico sottolinea come l'andamento responsoriale della prosa di Roberto Di Marco «non permetta al libro di coincidere con alcuna voce precisa»: è, piuttosto, «il libro stesso che si pronuncia da solo, se possibile, erigendosi a luogo geometrico di tutti i pensieri pensati dai personaggi che pensano, e anche da quelli che non pensano, e anche da quelli che personaggi non sono»[29]. Respingendo le convenzioni del romanzo «"ben fatto"», in cui la voce del narratore «onnipotente e onnisciente, inquietante nume nascosto dietro la propria creazione»[30], assiste imperturbabile al dipanarsi degli eventi, Di Marco rappresenta all'interno del proprio tessuto narrativo «un amalgama di "voci" che parlano tutte assieme»[31], sovrapponendosi e passando senza cesure da una persona verbale all'altra, dal singolare al plurale, dal piano intradiegetico a quello extradiegetico. Lo scrittore palermitano lavora dunque in senso decostruttivo su quell'«assetto sintattico» che nella narrativa tradizionale «si utilizza per delimitare i confini tra le diverse "voci" dell'opera»; sopprimendo tali distinzioni, la sua prosa crea un effetto di «indeterminazione permanente», generando un'ambiguità costitutiva della parola testuale. Il lettore, di fatto, non possiede alcuno strumento obiettivo per attribuire con sufficiente certezza le singole affermazioni a una chiara e specifica istanza narrativa; si consideri, come ulteriore esempio, il brano seguente, in cui la focalizzazione oscilla problematicamente da un livello interno alle vicende dei personaggi a un'ottica a essi esterna:

> Tutto questo sembrava verosimile nonostante l'emozione che li ha presi, ma resta da spiegare come mai Masin abbia potuto simulare il guasto, ma lui non seppe mai cosa combinarono e si è alzato silenziosamente. Masin è un uomo tranquillo dall'aria modesta, perché esigeva molto anche da se stesso. D'altra parte moralmente nessuno gli aveva mai mosso rilievi di sorta, fortunatamente nessuno di noi si deve preoccupare. Ciò detto bisogna aggiungere che la Giustina era una povera disgraziata e non è più un nonsenso a modo loro una volta sottratta

[28] Si tratta, nello specifico, delle pagine 55-56 del testo pubblicato originariamente sulla rivista «Marcatrè», 2, 4-5, 1964, corrispondenti alle pagine 100-104 dell'edizione in volume del 1966 per Feltrinelli.

[29] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 85.

[30] Ivi, p. 84: Per Di Marco, in *Fughe*, «la voce che racconta ha da essere, almeno a prima vista, quella che si sta ad ascoltare in ogni romanzo cosiddetto "ben fatto" [...] quella specie di voce fuori campo, che è la pura e semplice voce trascendente del vero, onnipotente e onnisciente, inquietante nume nascosto dietro la propria creazione, che se ne sta tranquillo, mentre tutto accade [...]. Ho detto, all'apparenza. Perché la convenzione del narratore che sa tutto [...] è, per un romanzo che si rispetti, oggidì, la prima cosa da gettarsi dalla finestra». Si veda anche G. Gramigna, *In un romanzo benfatto c'è sempre una voce che parla fuoricampo*, «La Fiera Letteraria. Settimanale delle Lettere delle Arti e delle Scienze», 41, 21, 1966, p. 16.

[31] G. Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, cit., p. 32.

> al genere locanda malfamata e polverosa che si è compiuto un passo in avanti per lo più verso paesaggi che non sono di mia competenza dati i colori foschi gestiti dal caso [...].[32]

Il risultato ottenuto, pertanto, è quello di «una impossibile localizzazione dei singoli segmenti» e di un'«imprecisabile» assegnazione «delle categorie di azione e qualità»[33]. Parallelamente, si assiste a un andamento sintattico che procede e «fa forza» appoggiandosi continuamente su «incisi» e «zeppe»; la pagina di Roberto Di Marco, come risulta evidente dai frammenti testuali sopra riportati, è infatti costellata di «tutte le cautele oratorie che si possono pescare in un buon manuale di rettorica»[34], avanzando faticosamente tra formule ed espressioni 'pre-frabbricate' («come vedremo», «beninteso tutte queste non sono che supposizioni», «resta da spiegare», «d'altra parte», «ciò detto bisogna aggiungere», «non sono di mia competenza») attinenti al linguaggio del narratore, qui interiorizzato nello stratificato tessuto verbale del romanzo. «Trasferito al libro quello che una volta apparteneva all'autore», dunque, si otterrà «in definitiva *un libro che porta un critico in sé stesso*»[35], chiosa significativamente Sanguineti, mettendo in luce quella componente critica *interna* all'opera letteraria che, nella produzione di Roberto Di Marco così come in quella di numerosi altri narratori 'di ricerca', assume un peso e un'importanza sempre maggiori. La peculiare natura di un testo che, mentre procede, continuamente s'interroga su sé stesso, mettendo in discussione le scelte dei personaggi e il senso degli eventi appena descritti, è d'altra parte testimoniata dalla sorprendente frequenza di proposizioni interrogative che interrompono lo scorrere della narrazione:

> La Giustina con una punta di perfidia tutta femminile s'è tirata sù le maniche a brandelli per vedere quant'era bello il mare in tempesta (demagogia)? *Ma perché ha agito solo entro certi limiti? avrebbe potuto agire?* ma ormai ha già detto abbastanza, era nervosa ed inquieta ma col tono dimesso di chi non vuol drammatizzare. [...] Che cosa era successo? è arrivato il progresso, potremmo sintetizzare, e si può procedere soltanto per via sperimentale. Che ci siano state obiezioni manifestando la sua soddisfazione? una rapida manovra si è conclusa

[32] R. Di Marco, *Fughe*, cit., p. 102.

[33] G. Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, cit., p. 32; la sintassi, prosegue il critico, «non è più determinata dall'ordine di successione delle "voci", ma da parallelismi interni e figure ritmiche di tipo assolutamente formale che segnano la cadenza della prosa di *Fughe*», per cui «avvertiamo sempre molto confusamente il passaggio da un discorso all'altro, mentre avvertiamo nettamente le figure sintattiche reiterative che si succedono».

[34] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 86; l'ampio e continuo ricorso a simili formule, osserva inoltre Sanguineti, serve all'autore per razionalizzare «perpetuamente» e «formalmente, il nonsenso del suo pensiero di pensiero [...]».

[35] *Ibidem*; il corsivo è mio. In merito al crescente peso assunto dal gradiente critico all'interno dell'opera narrativa, si rimanda inoltre alle pp. 63-64 di questo studio (all'interno del paragrafo *Un discorso interno all'opera: la neoavanguardia italiana e il recupero dell'allegoria*).

> felicemente ma anche l'intesa non dovrebbe risultare difficile. Potrebbe bastare, queste ipotesi vanno comunque considerate con tutte le cautele del caso e dell'avvertenza al limite [...].[36]

Il ricorso al modo condizionale e il generale andamento dubitativo del testo fanno sì che la vicenda, di fatto, cessi di essere tale, «per divenire interrogazione su una possibile vicenda o su possibili vicende»[37]. Pur nell'obiettiva difficoltà di reperire un univoco e chiaro «stilema del testo», la critica ha dunque individuato «la sua forma sintattica ideale» nel «periodo ipotetico di secondo tipo»[38], spesso utilizzato negli *exempla ficta*, come ricorda Sanguineti, esemplificazioni fittizie addotte a sostegno di una determinata tesi. In una struttura narrativa «coniugata secondo i modi della possibilità», come quella di *Fughe*, lo stesso esito della vicenda «rimane, relativamente parlando, indifferente»: lo scrittore «si trova [...] davanti alla parola fine come di fronte a una fra le tante costellazioni possibili del suo fare in prosa, e non c'è salto di livello», poiché «il suo discorso è [...] orizzontale e aperto» e «il margine ultimo dell'opera è un mero accidente», nient'altro se non «uno dei possibili di cui [si] dispone»[39]. In una pagina del romanzo, d'altra parte, l'autore stesso inserisce una notazione in corsivo che contiene quasi un invito alla costruzione di «ipotesi»: *«si tratta di tanti particolari che di per sé non dicono nulla ma che potrebbero incasellarsi e dar forza ad una o più ipotesi»*[40].

Dopo esserci accostati ad alcuni frammenti della sua scrittura e aver illustrato le principali peculiarità della sua prosa, si può allora convenire con il giudizio, condiviso da quanti si sono confrontati negli anni con la produzione creativa di Roberto Di Marco, secondo cui l'autore palermitano avrebbe saputo dar vita a «un narrare differente», a «una espressività *diversa*»[41] e radicalmente 'altra'. I suoi romanzi, o meglio 'romanzi-saggi', come spesso sono stati definiti, si distinguono nettamente dalle modalità romanzesche tradizionali, poiché in essi lo «sviluppo di una traccia narrativa minima veniva a perdersi, a smarrir-

[36] R. Di Marco, *Fughe*, pp. 100-101.

[37] G. Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, cit., p. 31.

[38] Il riferimento è specialmente agli interventi, già citati, di Gianni Celati ed Edoardo Sanguinetiù, nonché alla *Prefazione* con cui Alfredo Giuliani accompagna la pubblicazione dell'antologia *La scuola di Palermo*. Per mostrare come il dettato narrativo di Roberto Di Marco si coniughi secondo il modo della possibilità, Giuliani cita un passaggio testuale giovanile, tratto dal racconto di Di Marco, *La relazione*, cit. e riportato anche da Sanguineti, in cui «l'ipotesi di secondo tipo si legge ancora tutta in filigrana»: «Con forza un vento scuote il fogliame – con troppa forza – con forza media – con eccessiva forza – con debole forza: ora, togliamo di mezzo il fogliame: un vento scuote con nessuna forza, oppure, un vento con troppa forza non scuote nulla» (cfr. E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 86).

[39] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 89.

[40] R. Di Marco, *Fughe*, cit., p 150.

[41] N. Cavalera, *Roberto Di Marco: l'avanguardia intransigente*, cit., p. 28.

si fagocitato dalla marea dei commenti»[42] che si frappongono tra un passaggio testuale e l'altro. È proprio in questa caratteristica e inusuale modalità del 'testo+commento', che risiede, a nostro avviso, l'aspetto più interessante di *Fughe* e il suo più deciso allontanamento dalle convenzioni letterarie. Intrecciando il «testo» vero e proprio, e dunque il piano finzionale, «con un iperbolico commento» che arriva a inglobare quasi totalmente l'esile tracciato narrativo di partenza, Di Marco riesce a edificare, sulla base di un «"racconto minimo"», un complesso e cifrato organismo letterario:

> Vi è una vicenda, molto elementare, spesso costituita dai rapporti scombinati di qualche coppia di personaggi. Questo "racconto minimo" è accompagnato dalle riflessioni del narratore con una insistenza devastante per il comodo decorso narrativo. Il racconto si perde per strada, il commento lo vampirizza.[43]

Con la messa in secondo piano della dimensione propriamente 'narrativa' del racconto e l'«abbandono nel realismo immediato», Di Marco produce, nelle sue opere, «una testualità "conoscitiva", "allegorica" e autostraniante»[44], in cui si avverte in maniera tangibile la presenza dell'elemento speculativo e ideologico, secondo quell'intersecarsi di 'teoria' e 'prassi' sottolineato in principio di quest'analisi. «Un raccontare», dunque, «che non è mai scisso dal pensare, e che vuole proiettarsi verso un agire radicalmente "non conformista"»[45]. La letteratura, d'altra parte, ha sempre rappresentato per Di Marco uno spazio in cui esercitare una forma di dissenso, un luogo di conflittualità dove portare avanti un'instancabile battaglia contro le contraddizioni economiche e politiche del sistema dominante. Tale concezione, che rappresenta il sostrato ideologico e la base stessa entro cui s'inscrivono le opere narrative dell'autore palermitano, viene esplicitamente formulata nel saggio *Determinazione e indeterminazione. Ipotesi per una letteratura di contestazione*, pubblicato a puntate sulla rivista «Marcatré» negli anni compresi tra il 1964 e il 1966. In quest'importante contributo (purtroppo mai raccolto integralmente in volume, e per questo spesso tralasciato dalla critica),

[42] *Ibidem*.

[43] F. Muzzioli, *La strada solitaria e controcorrente di Roberto Di Marco*, «*Le reti di Dedalus*», 2014, <http://www.retididedalus.it/Archivi/2014/gennaio/PRIMO_PIANO/6_addii.htm> (03/2022). Su questa medesima modalità sono costruiti numerosi altri testi dell'autore, tra cui soprattutto il successivo *Telemachia* (1968) e *Corrida e commentario* (1974).

[44] F. Muzzioli, *Roberto Di Marco. La letteratura che non c'è, Critica integrale*, <https://francescomuzzioli.com/roberto-di-marco/> (03/2022). In una simile scrittura, continua Muzzioli, «l'azione e i personaggi vengono frammentati per essere esaminati nel loro farsi e, in un certo senso, "tenuti in sospeso" sotto uno sguardo speculativo ed ironico» (*ibidem*).

[45] *Ibidem*. Sulla profondità del legame fra «teoria» e «pratica» si sofferma anche N. Cavalera, ricordando come Di Marco, per via del suo «atteggiamento intransigente», avesse preso le distanze anche dagli avanguardisti di «Quindici»: «Un legame così stretto il suo tra teoria e pratica, da farne il protagonista di un'avanguardia riservata, ma estrema, nel suo atteggiamento intransigente contro la stessa avanguardia più sponsorizzata negli anni sessanta e nei successivi convegni autocelebrantesi» (N. Cavalera, *Roberto Di Marco: l'avanguardia intransigente*, cit., p. 29).

Di Marco porta avanti, con convinzione e tenacia, l'idea che la letteratura possa diventare concretamente «prassi, azione trasformatrice e sovvertitrice»[46], assumendo su di sé un mandato sociale rivoluzionario.

La composizione stessa di *Fughe*, come abbiamo potuto osservare nel corso di queste pagine, si basa su una costitutiva ed endemica «interferenza del materiale immaginario con il commento teorico-politico»[47]. Le riflessioni e i continui 'contrappunti' della voce narrante, infatti, riconducono costantemente il racconto al suo substrato ideologico; politicizzandosi, il commento rimanda con impellenza alle problematiche reali della situazione storico-economica contingente, a quel 'fuori' che si rivela essere il vero 'centro' costitutivo del romanzo. Per comprendere a pieno il valore dell'operazione artistica tentata da Di Marco attraverso i suoi esperimenti narrativi, continuamente tendenti «all'altro da sé», è a questo punto necessario far riferimento alla teoria del «decentramento permanente», delineata dall'autore sulle pagine del «Che fare?», rivista della sinistra d'avanguardia da lui fondata insieme a Francesco Leonetti e Arnaldo Pomodoro[48]. Nel quarto numero di questo «bollettino di critica e azione d'avanguardia», Leonetti e Di Marco pubblicano due saggi paralleli, intitolati rispettivamente *Il processo estetico rovesciato* e *Verso l'estensione della rivoluzione cultuale nel campo nella comunicazione borghese formalizzata*, volti a illustrare, appunto, la nozione di «decentramento dell'opera»[49]. L'idea, proposta attraverso uno stile asciutto e un lessico militante, è quella di un testo letterario che non esaurisca il proprio significato in sé stesso, ma che trovi senso e compiutezza nel rimando alla sfera sociale e politica, nel legame dialettico con l'ambito extra-letterario. Si veda, al riguardo, la definizione programmatica fornita da Di Marco, il quale chiarisce, con andamento quasi schematico, la polarità del «dentro» e del «fuori» dell'opera artistica:

> L'opera improntata all'azione letteraria e artistica di 'decentramento permanente' sarà dunque un contesto di scrittura-formalizzazione agito e *situato* in maniera tale che *il suo vero 'centro' e il suo reale 'compimento' avranno sede e senso e compiuta*

[46] C. De Michelis, *Il romanzo come azione: Telemachia di Roberto Di Marco,* «Prisma», 1, 6-7, 1968, p. 26; tale «ambizione», prosegue De Michelis, è d'altra parte «apertamente confessata» dallo stesso Di Marco, che così scrive nel romanzo in oggetto: «si segna un rimarchevole incremento nelle possibilità future che l'azione letteraria si faccia storico-pratica con maggiore incidenza sul presente, che è sempre stata la massima aspirazione dei poeti [...]».

[47] F. Muzzioli, *Internazionalismo e dissenso nel Gruppo 63*, «Between», 10, 19, 2020, p. 303.

[48] Rivista politica fondata nel maggio 1967, il «Che fare?» di Francesco Leonetti e Roberto Di Marco svolgerà la sua attività nel pieno delle agitazioni giovanili e studentesche. «Il tono della rivista», come ricorda Muzzioli, «è quello di intellettuali che riprendono in mano in prima persona i temi direttamente politico-economici, e la letteratura quindi può comparire soltanto nel quadro di queste riflessioni neomarxiste [...] spinte dall'incalzare dei movimenti» (F. Muzzioli, *Un colpo di pistola nel concerto. Il dibattito su politica e letteratura tra il '17 e il '68*, Odradek, Roma 2016, p. 120). A partire dal 1972, Di Marco sarà redattore della seconda serie della rivista, che prese il nome di «Rivista marxista-leninista».

[49] Per una trattazione più ampia di questi aspetti, si rimanda nuovamente a F. Muzzioli, *Un colpo di pistola nel concerto,* cit.

> *significazione nel 'fuori' dell'opera, cioè non 'dentro' e nella opera 'in sé' in quanto involucro e modello di formalizzazione e simbolizzazione/significazione "autonoma", ma entro alla pratica sociale rivoluzionaria della negazione determinata storico sociale.* [...] E il 'fuori' dell'opera non potrà allora che essere la pratica sociale rivoluzionaria della negazione determinata. L'opera diventerà così un continuum permanente-dialettico e contraddittorio di *identico e diverso, e in questo senso parliamo di 'fuori' dell'opera (e di opera 'fuori') in quanto dimensionalità dialettico-contraddittoria dell'opera stessa.*[50]

Appare opportuno, inoltre, riportare brevemente anche la formulazione di Francesco Leonetti, che in alcuni punti mostra una significativa affinità con determinati aspetti rilevati nel corso della lettura di *Fughe*:

> L'unica "avanguardia" letteraria-artistica che è plausibile oggi, accanto alla vera avanguardia politica antagonistica, è dunque l'investigazione di un decentramento che possa costituire nell'opera la coscienza negativa della funzionalizzazione borghese del processo estetico: si deve cioè, restando nell'occhio del tifone dell'ideologia, tentare di riflettere la prassi: o, meglio, *tentare di "rovesciare" l'ideologia come realtà immaginaria, producendo una frantumante ripetizione "nel reale" della ripetizione ideologica – specchiante ed evasiva – del reale.*[51]

Il principio rilanciato in questi due importanti saggi prevede, dunque, «che il testo possa essere abitato tenendo presente che il suo centro è all'esterno»: il nucleo del suo messaggio, pertanto, non risiede «in qualche supposto valore estetico» interno ai canoni artistici, bensì «nella complessità, anche contraddittoria, del livello politico-sociale»[52]. Per Di Marco, intellettuale a tutto tondo di chiara impronta materialistica, schierato nelle file della nuova sinistra e rigorosamente non-allineato con la logica dell'industria culturale, l'opera artistica si nutre di una fondamentale tensione tra la 'sfera letteraria' e la 'sfera extra-letteraria'.

Una simile concezione dello statuto e delle prerogative della letteratura, come si è mostrato in queste pagine, è alla base del romanzo del '66, motivando e chiarendo il particolare andamento della sua prosa e la sua atipica veste formale, a metà strada tra il saggio di natura politica e il romanzo. Non sarebbe possibile, infatti, cogliere e apprezzare debitamente il significato di *Fughe* senza considerare il portato extra-sistemico dell'opera, quel rimando allotrio costantemente iscritto nel racconto fittizio delle vicende dei personaggi.

La pagina di Roberto Di Marco, *agita* come luogo di dissenso e contestazione, rimanda costantemente all'«altro da sé», con un impulso che la porta a superare i confini endoletterari, per spingersi *oltre* il segno verbale. L'autore palermitano dà prova, dunque, di una letteratura che tende a «uscire fuori di sé con i propri

[50] R. Di Marco, *Tesi sul decentramento dell'opera*, «Che fare?», 4, 1968-1969, p. 146.

[51] Ivi, p. 135; il corsivo è mio.

[52] F. Muzzioli, *La strada solitaria e controcorrente di Roberto Di Marco*, cit.

strumenti»[53], attraverso un movimento che si carica di una forte valenza eversiva. È proprio in questa «tensione ad andar "oltre la letteratura"»[54], in ultima analisi, che possiamo individuare il principio fondamentale della produzione, saggistica e creativa, di Roberto Di Marco; una pulsione che trova, nel movimento costitutivo dell'allegoria, nel suo 'dire altro', il proprio naturale linguaggio. La sua scrittura ci appare quindi, al termine di quest'analisi, chiaramente allegorica e 'figurale'. Lo stesso Di Marco, d'altronde, ricorrerà più volte, nei suoi scritti teorici, al termine 'figura', riconoscendo un legame tra la propria poetica e il metodo formulato da Erich Auerbach. Legame quanto mai appropriato, se si considera che il procedimento figurale consiste nel creare un collegamento tra il «proprio terreno», ossia tra il piano letterale, e «l'altro da sé»; la «definizione auerbachiana», pertanto, «può per Di Marco descrivere perfettamente l'essenza propria dell'allegorismo avanguardistico: l'allegoria rimanda all'altro da sé, all'altro dalla letteratura»[55]. Attraverso la composizione di un testo come *Fughe*, che presuppone un'incessante tensione ad andare «al di là del Segno» linguistico, Di Marco fa del rapporto col contesto socio-politico il centro effettivo della propria scrittura, riportandoci, così, «dritti al cuore del problema figurale e allegorico, così come definito nei termini auerbachiani»[56]. Il valore allegorico della letteratura e il 'decentramento' dell'opera artistica continueranno a costituire un punto fermo nell'intera parabola saggistica e narrativa dell'autore palermitano, instancabile assertore della funzione sociale dell'immaginazione. Sulla presenza fondamentale di «figura e allegoria nella scrittura espressiva», egli tornerà infatti a insistere, con particolare lucidità critica, nella Nota aggiuntiva *Lo stato delle cose*, inserita nel volume sulla *Terza ondata;* in queste importanti riflessioni (già parzialmente citate all'interno di questo volume), Di Marco ribadisce come l'esercizio dell'«allegoresi» debba declinarsi, necessariamente, come «allegoresi materialistica, attenta alla situazione reale del

[53] A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, Edizioni Biagio Cepollaro, 2007, p. 23n., <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/PetrelAvanTes.pdf> (03/2022). Di Marco, infatti, «teorizza la possibilità di utilizzare l'esistente (le macerie) in letteratura per uscire fuori dalla letteratura: dunque *utilizzare* lo strumento letterario in una battaglia contro l'istituzione (o Azienda) che si ostina a voler far sopravvivere qualcosa di defunto. Ma questa battaglia è praticabile solo fuori dell'Azienda e dunque in un *mercato alternativo*» (ivi, p. 32). Per comprendere una simile presa di posizione è necessario ricordare, se pur brevemente, la preliminare distinzione compiuta da Di Marco tra la «letteratura», intesa come 'istituzione' sociale e ormai ridotta a mera «Azienda», e la «scritture espressiva», identificabile invece con una pulsione antropologica di base alla comunicazione e al racconto. Per un approfondimento di questi aspetti, che Di Marco svilupperà soprattutto a partire dagli anni Ottanta, si rimanda a A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria*, cit., pp. 29-37, e a F. Muzzioli, *Un colpo di pistola nel concerto*, cit.

[54] R. Di Marco, *Il nuovo modo di far letteratura*, in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 66.

[55] A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria*, cit., p. 34.

[56] Ivi, p. 33.

mondo attuale»[57]. Il concetto di «figuralità», afferma in conclusione Di Marco, deve applicarsi in primo luogo all'«*intentio* espressiva di ogni singolo autore», alla complessità dell'operazione testuale, in cui la ricerca e la sperimentazione sulle forme letterarie sono «insieme significativ[e] in sé e "sintomale" di altro (critica dell'esistente, ribellione contro l'esistente, rifiuto dell'esistente)»[58]. Queste lucide considerazioni formulate dall'intellettuale e scrittore palermitano rappresentano, a ben vedere, un'importante chiave di lettura, particolarmente utile per comprendere il valore e le potenzialità delle molteplici 'allegorie in prosa' sin qui ripercorse.

[57] R. Di Marco, *Lo stato delle cose*, in F. Bettini, R. Di Marco, *Terza ondata. Il Nuovo Movimento della Scrittura in Italia*, Synergon, Bologna 1993, p. 35.

[58] Ivi, p. 34.

Bibliografia*

Arbasino Alberto, *L'Anonimo Lombardo*, Feltrinelli, Milano 1966 (1959).
—, *Fratelli d'Italia*, Feltrinelli, Milano 1967 (1963).
—, ***Super-Eliogabalo***, Adelphi, Milano 2001 (1969).
—, *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1971.
Balestrini Nanni, *Tristano*, DeriveApprodi, Roma 2007 (1966).
Calvino Italo, *Il visconte dimezzato*, Mondadori, Milano 2002 (1952).
—, *Il barone rampante*, Mondadori, Milano 2002 (1957).
—, *Il cavaliere inesistente*, Mondadori, Milano 2002 (1959).
—, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2002 (1972).
Di Marco Roberto, *Fughe*, Feltrinelli, Milano 1966.
—, *Telemachia*, Einaudi, Torino 1968.
Filippini Enrico, *Settembre*, in Id., *L'ultimo viaggio*, Feltrinelli, Milano 1991 (1961).
Malerba Luigi, *Il serpente*, UTET, Torino 2006 (1966).
—, ***Salto mortale***, Mondadori, Milano 2018 (1968).
Manganelli Giorgio, *Hilarotragoedia*, Adelphi, Milano 2003 (1964).
—, *Nuovo commento*, Einaudi, Torino 1969.
—, *Agli dèi ulteriori*, Einaudi, Torino 1972.
—, ***Centuria***, Adelphi, Milano 2016 (1979).
—, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano 1982.
—, ***Encomio del tiranno. Scritto all'unico scopo di fare soldi***, Adelphi, Milano 1990.

* Si è ritenuto utile evidenziare, attraverso l'uso del carattere in grassetto, le opere narrative selezionate come 'casi di studio' e oggetto delle singole analisi testuali proposte nella terza sezione del volume.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

Morselli Guido, *Realismo e fantasia. Dialoghi*, Nuova Editrice Magenta, Varese 2009 (1947).
—, ***Dissipatio H.G.***, Adelphi, Milano 2012 (1977).
—, *Contro-passato prossimo*, Adelphi, Milano 2008 (1975).
—, *Diario*, Adelphi, Milano 1988.
—, *La felicità non è un lusso*, a cura di Valentina Fortichiari, Adelphi, Milano 1994.
Porta Antonio, *Partita*, Garzanti, Milano 1978 (1967).
Sanguineti Edoardo, *Capriccio italiano*, Einaudi, Torino 1963.
—, ***Il Giuoco dell'Oca***, Feltrinelli, Milano 1967.
—, *L'orologio astronomico*, Verger Éditeur, Illkirch 2002.
Saporta Marc, *Composizione n. 1*, trad. di Ettore Capriolo, Lerici, Milano 1962. Ed. orig. *Composition n. 1*, Éditions du Seuil, Paris 1962.
Saramago José, *Cecità*, trad. di Rita Desti, Feltrinelli, Milano 2013 (1996). Ed. orig. *Ensaio sobre a cegueira*, Círculo de Leitores, Lisboa 1995.
Spatola Adriano, *L'oblò*, Feltrinelli, Milano 1964.
Volponi Paolo, *Il pianeta irritabile*, in Id., *Romanzi e prose*, vol. II, a cura di Emanuele Zinato, Einaudi, Torino 2002 (1978), pp. 281-453.

Bibliografia della critica

Adorno Rossi Marco, Colonna Marco, Manganelli Massimiliano, *Gruppo Laboratorio, RIP*, Le impronte degli uccelli, Milano 1999.
Adorno T.W., *Teoria estetica*, trad. e cura di Enrico De Angelis, Einaudi, Torino 1975. Ed. orig., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970.
—, *Note per la letteratura 1961-1968*, trad. di Enrico De Angelis, Enrico Filippini, Alberto Frioli, *et al.*, Einaudi, Torino 1979. Ed. orig. *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.
Ajello Epifanio, L'orologio astronomico*, un romanzo "mal fatto"*, in Marco Berisso, Erminio Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso.* Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova (12-14 maggio 2011), Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 181-190.
Alfieri Alessandro, *I paradossi dell'arte nella* Teoria estetica *di Theodor W. Adorno*, «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia», 10, 2008, <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/alessandro-alfieri-01> (03/2022).
—, *Necessità e fallimento della forma. Saggio su Adorno e l'arte contemporanea,* Mimesis, Milano 2015.
Anceschi Luciano, *Prefazione*, in Id., *Linea Lombarda. Sei poeti a cura di Luciano Anceschi*, Editrice Magenta, Varese 1952, pp. 5-26.
—, *Orizzonte della poesia*, «il verri», 1, 1962, pp. 6-21.
—, *Idea di situazione e poesia*, «il verri», 10, 1963, pp.10-19.
—, *Di un'antologia impaziente*, «il verri», 33-34, 1970, pp. 148-154.
—, *Fenomenologia della critica*, Patron, Bologna 1974.
—, *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, Alinea Editrice, Firenze 1988.
Arbasino Alberto, *Certi romanzi*, Einaudi, Torino 1977 (1964).
—, *Roma, 13 ottobre 1965: Arbasino intervista Šklovskij*, «Between», 3, 5, 2013, pp. 1-6, doi: 10.13125/2039-6597/1003.
Auerbach Erich, *Studi su Dante*, a cura di Dante Della Terza, trad. di M.L. De Pieri Bonino, Dante della Terza, Feltrinelli, Milano 1963. Ed. orig. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, De Gruyter, Berlin 1929.
—, *Romanticismo e realismo. E altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo,* a cura di Riccardo Castellana, Christian Rivoletti, Edizioni della Normale, Pisa 2010.
Bachtin Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di Giuseppe Garritano, Einaudi, Torino 1968. Ed. orig. *Problemy poètiki Dostoevskogo,* Priboi, Leningrad 1929.

—, *Estetica e romanzo*, trad. di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 1997 (1975). Ed. orig. *Voprosy literatury i estetiki*, Chudozevennaja literatura, Moskva 1975.
Baldise Enrico, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Mursia, Milano 1982.
Balestrini Nanni (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, seguito da Andrea Cortellessa (a cura di), *Col senno di poi*, L'Orma, Roma 2013.
Balestrini Nanni, Giuliani Alfredo (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia*, Testo & Immagine, Torino 2002.
Baratta Gino, *Struttura e tecnica nell'opera di Roberto Di Marco*, «Il portico», 14, 1969, pp. 17-30.
Barilli Renato, *La barriera del naturalismo*, Feltrinelli, Milano 1964.
—, *Tra presenza e assenza*, Bompiani, Milano 1981.
—, *L'azione e l'estasi*, Testo & Immagine, Torino 1999.
Barilli Renato, Guglielmi Angelo (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Testo & Immagine, Torino 2003.
Baudelaire Charles, *I paradisi artificiali*, introduzione, trad. e note di Nicola Muschitiello, BUR, Milano 2009 (1993). Ed. orig. *Les paradis artificiels*, Poulet-Malassis & de Broise, Paris 1860.
—, *L'arte filosofica*, in Id., *Scritti di estetica*, a cura di Giovanni Macchia, trad. di Adele Luzzatto, Sansoni, Firenze 1948, pp. 237-256. Ed. orig. *L'art philosophique*, in Id., *Œuvres complètes*, t. III, *L'art romantique*, édition et notes par Jacques Crépet, Conard, Paris 1925 (1868), pp. 119-129.
Belletti Gabriele, Schiavone Ivan (a cura di), *Abitabilità del Gruppo 93*, «Rivista di Studi Italiani», 39, 1, 2021, pp. 1-675.
Benjamin Walter, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, C.-C. Härle, trad. di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Giovanni Gurisatti, *et al.*, Neri Pozza, Vicenza 2012. Ed. orig. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974 (1969).
—, *La crisi del romanzo. A proposito di «Berlin Alexanderplatz» di Döblin*, in Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, trad. di Amelia Voltolina, Rizzoli, Milano 1998 (1930), pp. 3-10. Ed. orig. *Krisis des Romans. Zu Döblins "Berlin Alexanderplatz"*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. III, *Kritiken und Rezensionen (1912-1940)*, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972, pp. 230-235.
—, *Opere complete*, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2000-2014, 9 vols. Ed. orig. *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972-1991, 7 Bde.
—, *Parigi, capitale del XIX secolo*, a cura di Giorgio Agamben, trad. di Renato Solmi, Antonella Moscati, Massimo De Carolis, *et al.*, Einaudi, Torino 1986. Ed. orig. *Das Passagen-Werk 1927-1940*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982.
Bettini Filippo, *Avanguardia e materialismo. Saggi di teoria e critica letteraria*, Robin, Roma 2014.
Bettini Filippo, Di Marco Roberto, *Terza ondata. Il Nuovo Movimento della Scrittura in Italia*, Synergon, Bologna 1993.
Bettini Filippo, Muzzioli Francesco (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Manni Editori, Lecce 1990.
Bolla Elisabetta, *Invito alla lettura di Arbasino*, Mursia, Milano 1979.
Borelli Massimiliano, *Grammatica e politica della rovina in Giorgio Manganelli*, Aracne, Roma 2009.

—, *Gli ilaro-tragici labirinti verbali di uno scrittore 'Mangagnifico'*, «Le reti di Dedalus», estate 2010, <http://www.retididedalus.it/Archivi/2010/estate/LUOGO_COMUNE/2_manganelli.htm> (03/2022).

—, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Mucchi, Modena 2013.

Borges J.L., *Dalle allegorie ai romanzi*, in Id., *Altre inquisizioni*, trad. e cura di Francesco Tentori Montalto, Feltrinelli, Milano 1973 (1949), pp. 1053-1056. Ed. orig. *Otras Inquisiciones*, Sur, Buenos Aires 1952.

Bottiroli Giovanni, *La ragione flessibile*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

Bradbury Ray, *The Long Rain*, in Id., *The Illustrated Man*, Simon & Schuster, New York 2012 (1951), pp. 78-96.

Brioschi Franco, Di Girolamo Costanzo, Fusillo Massimo, *Introduzione alla letteratura*, Carocci, Roma 2003.

Bucci Emanuele, *Frammenti di una «forma» irrisolta: Petrolio tra allegoria e narrazione*, «Fermenti», 47, 247, 2017, pp. 53-78.

—, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel* Pianeta irritabile, «Fermenti», 49, 248, 2019, pp. 127-148.

Buci-Glucksmann Christine, *Baroque Reason, The Aesthetics of Modernity*, SAGE Publications Ltd, London 1994.

Bürger Peter, *Teoria dell'avanguardia*, trad. di Andrea Buzzi, Paola Zonca, Bollati Boringhieri, Torino 1990 (1974). Ed. orig. *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.

—, *«L'eroismo della vita moderna». L'allegoria in Baudelaire*, «Allegoria», 15, 43, 2003, pp. 7-28.

Butor Michel, *Répertoire*, Les Éditions de Minuit, Paris 1960. Trad. di Paolo Caruso, *Repertorio. Studi e conferenze 1948-1959*, Il Saggiatore, Milano 1961.

Cademartori Piero, *«lateralità/limite»*, «Rivista di Studi Italiani», 39, 1, 2021, p. 352.

Calvino Italo, *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in Id., *Saggi*, vol. I, a cura di Claudio Milanini, Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Mondadori, Milano 1995, pp. 205-225.

—, *Introduzioni*, in Giorgio Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Adelphi, Milano 1995, pp. 9-13.

—, *Lettere, 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano 2000.

Cammarata Elisabetta, Lucchelli Cinzia, Martignoni Clelia, *La scrittura infinita di Alberto Arbasino*, Interlinea, Novara 1999.

Camon Ferdinando, *Il mestiere di scrittore*, Garzanti, Milano 1973.

Campi Riccardo, *Favole per dialettici. Allegoria e modernità*, Mimesis, Milano 2005.

—, *Invenzione e oblio*, Medusa, Milano 2005.

Campi Riccardo, Messina Davide, Tolomelli Marta, *Mimesis, origine, allegoria*, Alinea Editrice, Firenze 2002.

Caporiccio Elisa, *Giallo, enigma, allegoria. In merito al riuso allegorico del genere giallo*, «Quaderni del '900», 21, 2021, pp. 67-74, doi: 10.19272/20219001007.

Capozzi Rocco, Ciavolella Massimo, *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Longo, Ravenna 1993.

Caprettini G.P., *Strutture dei testi e modelli della cultura: su allegoria e simbolo*, Giappichelli, Torino 1997.

Carlino Marcello, *Pietrobono e la struttura poetante nella "Commedia" di Dante: qualche considerazione*, in Tarcisio Tarquini (a cura di), *Luigi Pietrobono. Dal centro al cerchio.*

Un viaggio controcorrente nell'universo della Commedia. Atti del Convegno, Alatri (27 febbraio 2020), Arti Grafiche Tofani, Alatri 2020, p. 5-12.
—, *Racconto di parte della letteratura italiana del Novecento*, Lithos, Roma 2010.
Carrara Giuseppe, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti,* Ledizioni, Milano 2018.
Casadei Alberto, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo,* Carocci, Roma 2000.
—, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo,* Il Mulino, Bologna 2007.
—, *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea,* in Hanna Serkowska (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea,* Transeuropa, Massa 2011, pp. 3-21.
—, *La critica letteraria contemporanea,* Il Mulino, Bologna 2015.
Cases Cesare, *Imparare dal nemico,* «alfabeta», 4, 38-39, 1982, pp. 4-5.
Cataldi Pietro, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento,* La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994.
Cavadini Mattia, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli,* Bompiani, Milano 1997.
Cavalera Nadia, *Superrealisticallegoricamente,* Fermenti, Roma 2005.
—, *Roberto Di Marco: l'avanguardia intransigente,* «Quaderni di Arenaria, 9, 2016, pp. 27-31.
Ceccherini Riccardo, *Influenze del romanzo apocalittico in* Dissipatio H.G.*,* «La Fusta. Journal of Italian Literature and Culture», 23, 2015, pp. 1-19, <https://la-fusta.blogs.rutgers.edu/influenze-del-romanzo-apocalittico-in-dissipatio-h-g/> (03/2022).
Celati Gianni, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco,* «Marcatrè», 5, 30-33, 1967, pp. 30-33.
—, *Il racconto di superficie,* «il verri», 1, 1973, pp. 93-114.
Ceserani Remo, *Raccontare il postmoderno,* Bollati Boringhieri, Torino 1997.
Chirumbolo Andrea, *Tra coscienza e autocoscienza. Saggi sulla narrativa degli anni Sessanta. Volponi-Calvino-Sanguineti,* Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2009.
Cirillo Silvana, *Il vortice di «Salto mortale», La narrativa di Luigi Malerba,* «L'illuminista», 4, 17-18, 2006, pp. 161-171.
Coletti Vittorio, *Guido Morselli,* «Otto/Novecento», 2, 5, 1978, pp. 89-115.
Corti Maria, *Principi della comunicazione letteraria,* Bompiani, Milano 1976.
—, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche,* Einaudi, Torino 1978.
Crispolti Enrico, *Ceroli: analisi di un linguaggio e di un percorso,* con fotografie di Aurelio Amendola, Federico Motta, Milano 2003.
Croce Benedetto, *Sulla natura dell'allegoria,* in Id., *Nuovi saggi di estetica,* Laterza, Roma-Bari 1948, pp. 329-338.
Cuozzo Gianluca, *L'angelo della Melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin,* Mimesis, Milano 2009.
Curi Fausto, *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino 1977.
—, *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria,* Il Mulino, Bologna 1991.
—, *Una poetica della contrainte. Sanguineti, l'avanguardia, l'Oulipo,* in Id., *Il critico stratega. Saggi di teoria e analisi letteraria,* Mucchi, Modena 2006, pp. 260-295.
—, *Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità letteraria*, Mimesis, Milano 2013.
—, *Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, I Novissimi, Il Gruppo 63,* Mimesis, Milano 2017.

Debenedetti Giacomo, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in Id., *Saggi*, a cura di Alfonso Berardinelli, Mondadori, Milano 1999 (1963), pp. 1280-1322.
—, *Il personaggio-uomo*, Garzanti, Milano 1998.
De Benedictis Maurizio, *Manganelli e la finzione*, Lithos, Roma 1998.
Debord Guy, *La società dello spettacolo*, trad. di Paolo Salvador, Fabio Vasari, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2004 (2002). Ed. orig. *La Société du Spectacle*, Buchet-Castel, Paris 1967.
Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969.
della Volpe Galvano, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960.
delli Santi Gaetano, *Allegoria dei modelli o allegoria anti-modelli?*, «Bollettario», 7, 19-20, 1996, pp. 24-34.
de Man Paul, *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, trad. di Eduardo Saccone, Liguori, Napoli 1975. Ed. orig. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983 (1971).
—, *Allegorie della lettura*, trad. di Eduardo Saccone, Einaudi, Torino 1997. Ed. orig. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Heaven 1979.
De Marchis Giorgio, Grandi Letizia, Innocenti Orsetta (a cura di), *Andrea Camilleri, Manuel Vázquez Montalbán, José Saramago dialogano con Giulia Lanciani, Sergio Campailla, Piero Boitani, Arturo Mazzarella, Nino Borsellino*, La Nuova Frontiera, Roma 2005.
De Matteis Carlo, *Profilo del romanzo italiano del Novecento. Da Svevo a Siti*, Arkhé, L'Aquila 2008.
De Michele Girolamo, *Tiri Mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, Mimesis, Milano 2000.
De Michelis Cesare, *Il romanzo come azione: Telemachia di Roberto Di Marco*, «Prisma», 1, 6-7, 1968, pp. 25-26.
Desideri Fabrizio, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980.
Desideri Fabrizio, Baldi Massimo, *Benjamin*, Carocci, Roma 2010.
Di Marco Roberto, *Determinazione e indeterminazione. Ipotesi per una letteratura di contestazione*, «Marcatré», 8-10, 1964; 14-15, 1965; 16-18, 1965; 23-25, 1966.
—, *Tesi sul decentramento dell'opera*, «Che fare», 4, 1968-1969, pp. 128-147.
—, *Oltre la letteratura*, GB, Padova 1986.
—, *Lo stato delle cose*, in Filippo Bettini, Roberto Di Marco, *Terza ondata. Il Nuovo Movimento della Scrittura in Italia*, Synergon, Bologna 1993, pp. 13-37.
Diodato Roberto, *Nota sul rapporto tra allegoria e analogia*, «Materiali di Estetica. Terza serie», 1, 4, 2017, pp. 154-168.
Donnarumma Raffaele, *Dialogismo come realismo: "Il serpente" di Malerba*, «Italianistica», 32, 1, 2003, pp. 29-35.
D'Oria A.G. (a cura di), *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa*, Manni Editori, Lecce 1992.
Eco Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2016 (1962).
—, *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano 1968.
—, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 2006 (1979).
—, *L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 2001 (1984), pp. 215-241.

—, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1994.
Ejzenstejn Sergej Michajlovič, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, trad. di Cinzia De Coro, Federica Lamperini, Marsilio, Venezia 2004 (1985). Ed. orig. *Izbrannye proizvedenija: v šesti tomach*, vol. II, *Montaz*. Izdatelbstvo Iskusstvo, Moskva 1964.
Fachinelli Elvio, *Nota a Benjamin*, «Quaderni Piacentini», 8, 38, 1969, pp.151-155.
—, *Quando Benjamin non ebbe «più nulla da dire»*, «Quaderni Piacentini», 1, 1981, pp. 81-93.
Fastelli Federico, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze University Press, Firenze 2013, doi: 10.36253/978-88-6655-499-8.
—, *«Costruire con materiali sintetici».* L'anonimo lombardo *di Alberto Arbasino come metaromanzo*, in A.M. Morace, Alessio Giannanti (a cura di), *La letteratura della letteratura*, vol. II, Edizioni ETS, Pisa 2016, pp. 133-142.
Ferlita Salvatore, *Sperimentalismo e avanguardia*, Sellerio, Palermo 2008.
Ferrari Fulvio (a cura di), *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, Università degli Studi di Trento, Trento 2010.
Ferri Sabrina, *Allegorie della lettura di Paul de Man*, «Testo e Senso», 2, 1999, pp. 164-167.
Ferroni Giulio, *Uno scrittore postumo: Guido Morselli*, in Id., *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il Novecento*, Einaudi, Torino 1991, pp. 457-459.
Filippini Enrico, Sanguineti Edoardo, *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1963-1977)*, a cura di Marino Fuchs, Mimesis, Milano 2018.
Fiorella L.C., *Umorismo e distopia: il riso entropico in Saramago e Ballard*, «Between», 6, 12, 2016, pp. 1-16, <https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1221194/575131/Umorismo%20e%20distopia.pdf> (03/2022), doi: 10.13125/2039-6597/2477.
Fletcher Angus, *Allegoria: teoria di un modo simbolico*, trad. di Roberta Rambelli, Lerici, Roma 1968. Ed. orig. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, New York 1964.
Fortini Franco, *Benjamin, l'allegoria, il postmoderno*, «Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura», 3, 7, 1991, pp. 123-126.
Francucci Federico, *L'ultima incarnazione del tirano: l'editore*, in Id., *Tutta la gioia possibile. Saggi su Giorgio Manganelli*, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 91-102.
Freschi Marino, *Goethe. L'insidia della modernità*, Donzelli, Roma 1999.
Frye Northrop, *Anatomia della critica*, trad. di Paola Rosa-Clot, Sandro Stratta, Einaudi, Torino 1969. Ed. orig. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957.
—, *Mito, metafora, simbolo*, trad. di Carla Plevano Pezzini, Alfredo Rizzardi, Francesca Valente, Editori Riuniti, Roma 1989. Ed. orig. *Myth and Metaphor: Selected essays, 1974-1988*, ed. by Robert D. Denham, University Press of Virginia, Charlottesville, 1990.
Gadamer Hans-Georg, *Verità e metodo*, trad. e cura di Gianni Vattimo, Bompiani, Milano 1983. Ed. orig. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1960.
—, *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, trad. e cura di Riccardo Dottori, Marietti, Genova 1986. Ed. orig. *Die Aktualität des Schönen*, Philip Reclam, Stuttgart 1977.
Gambaro Fabio, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Anabasi, Milano 1993.
Ganeri Margherita, *Postmodernismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1998.
Gatto Marco, *Fredric Jameson. Neomarxismo, dialettica e teoria della letteratura*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2008.
Gavagna Riccardo, *Benjamin in Italia. Bibliografia italiana 1956-80*, Sansoni, Firenze 1982.

Gialloreto Andrea, *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Jaka Book, Milano 2013.

—, *"Ma io non so raccontare storie": esseri fantastici e personaggi non antropomorfi in Centuria di Giorgio Manganelli*, «Rossocorpolingua», 4, 3, 2021, pp. 59-67.

Giordano Luca (a cura di), *Sanguineti. Ideologia e Linguaggio*, Metafora Edizioni, Salerno 1991.

Giovanardi Stefano, *Cento brevi romanzi*, intervista a Giorgio Manganelli, «Avanti!», 8-9 aprile 1979; ora in Giorgio Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 48.

Girelli Elena, *Ricostruire tramite la manipolazione: il montaggio tra immagine dialettica e détournement*, «Rivoluzioni Molecolari», 5, 2019, <https://www.rivoluzionimolecolari.it/index.php/rivoluzionimolecolari/article/view/35/30>, (03/2022).

Giuliani Alfredo, *Allegorie del signore in grigio*, in Id., *Autunno del Novecento. Cronache di letteratura*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 91-93.

—, *Manganelli teologo burlone*, in Id., *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di Viola Papetti, Editori Riuniti, Roma 2000, pp. 15-19.

Goethe J.W., *Massime riflessioni*, a cura di Silvana Seidel, trad. di Marta Bignami, Theoria, Roma-Napoli 1983 (1943). Ed. orig. *Maximen und Reflexionen*, Goethe-Gesellschaft, Weimar 1907.

—, *Faust*, trad. e cura di Franco Fortini, Mondadori, Milano 2001 (1970). Ed. orig. *Faust. Eine Tragödie*,Cotta, Stuttgart-Tübingen 1816 (1808).

Goethe J.W., Schiller Friedrich, *Carteggio*, trad. e cura di Antonino Santangelo, Einaudi, Torino 1946.

Golino Enzo, *Per una poetica del "Salto mortale"*, «L'illuminista», 4, 17-18, 2006, pp. 189-195.

Graffi Milli, *Intervista a Paolo Fabbri su* Il Giuoco dell'Oca *e* L'Orologio astronomico *di Edoardo Sanguineti*, «il verri», 29, 2005, pp. 23-49; ora anche su < https://www.paolofabbri.it/interviste/edoardo_sanguineti/> (03/2022).

Gramigna Giuliano, *In un romanzo benfatto c'è sempre una voce che parla fuoricampo*, «La Fiera Letteraria», 41, 20, 1966, pp. 14-16.

Greblo Edoardo, *Nota bibliografica. Benjamin oggi in Italia*, «Aut Aut», 189-190, 1982, pp. 269-272.

Gruppo Laboratorio (a cura di), *Luigi Malerba*, Lacaita, Manduria 1990.

— (a cura di), *Paolo Volponi: Scrittura come contraddizione*, Franco Angeli, Milano 1995.

— (a cura di), *L'epoca del non lettore*, «L'illuminista», 4, 17-18, 2006, pp. 63-76.

Gruppo μ, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano 1976.

Guglielmi Angelo, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964.

—, *L'inferno linguistico di Manganelli*, «il verri», 14, 1964, pp. 88-91; ora in Marco Belpoliti, Andrea Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, Marcos y Marcos, Milano 2006, pp. 206-209.

—, *Il romanzo e le categorie del tempo: da Proust a Rabelais e da Benjamin a Bachtin*, «Francofonia», 5, 1983, pp. 53-74.

Hegel G.W.F., *Estetica*, vol. I, a cura di Nikolao Merker, Nicola Vaccaro, Einaudi, Torino 1967 (1963). Ed. orig. *Aesthetik*, Beck, München 1922.

Henry Albert, *Metonimia e metafora*, trad. di Pier Marco Bertinetto, Einaudi, Torino 1975. Ed. orig. *Métonymie et métaphore*, Palais des Académies, Bruxelles 1971.

Hutcheon Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London 1989.

Infante Michele, *Conversazione con il Premio Nobel Josè Saramago*, «Origine», 1, 2, 2003, pp. 41-44.

Intervista a Tommaso Ottonieri, «Rivista di Studi Italiani», 39, 1, 2021, pp. 316-325, <https://www.journalofitalianstudies.com/?s2member_file_download_key=fa1d910c254ff9fa13bbef9aa07bc02e&s2member_file_inline=yes&s2member_skip_confirmation=yes&s2member_file_download=/2021-1-316-325.pdf> (03/2022).

Jameson Fredric, *La Cousine Bette and Allegorical Realism* «PMLA», 86, 2, 1971, pp. 241-254. Trad. di Marco Gatto, Anna Baldini, *La Cousine Bette e il realismo allegorico*, «Allegoria», 56, 2007, pp. 103-127.

—, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. di Massimiliano Manganelli, Fazi, Roma 2007 (1989).

—, *The Modernist Papers*, Verso, London-New York 2007.

—, *Brecht e il metodo*, Cronopio, Napoli 2008. Ed. orig. *Brecht and method*, Verso, London 1998.

—, *Allegory and Ideology*, Verso, London-New York 2019.

Jansen Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002.

Jauss H.R., *Estetica della ricezione*, trad. e cura di Antonello Giugliano, Guida, Napoli 1988. Ed. orig. *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Universitätsverlag, Konstanz 1987.

—, *Alterità e modernità nella letteratura medievale*, trad. di M.G. Saibene Andreotti, Roberto Venuti, Bollati Boringhieri, Torino 1989. Ed. orig. *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, Wilhelm Fink, München 1977.

Knaller Susan, *A Theory of Allegory beyond Walter Benjamin and Paul de Man. With Some Remarks on Allegory and Memory, «The Germanic Review», 77, 2002*, pp. 83-101.

Kristeva Julia, *Semeiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris 1969.

Krysinski Wladimir, *Il romanzo e la modernità*, trad. di Massimiliano Manganelli, Armando Editore, Roma 2003. Ed. orig. *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, Mouton, The Hague 1981.

Lago Paolo, *Anatomia di viaggi:* Fratelli d'Italia *e* Dall'Ellade a Bisanzio *(Su alcuni aspetti della satira menippea in Arbasino*), «Studi novecenteschi», 34, 73, 2007, pp. 243-256.

—, *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Le Monnier, Firenze 2007.

Lausberg Heinrich, *Elementi di retorica*, trad. di Lea Ritter Santini, Il Mulino, Bologna 2002 (1967). Ed. orig. *Elemente der literarischen Rhetorik*, M. Hueber, München 1949.

Lazzarin Stefano, *Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento*, «Studi novecenteschi», 24, 53, 1997, pp. 99-145.

Lewis C.S., *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, trad. di Giovanna Stefancich, Einaudi, Torino 1969 Ed. orig. *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, The Clarendon Press, Oxford 1936.

Lisa Tommaso, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze University Press, Firenze 2007.

Lo Monaco Giovanna, *«Baldus» (1990-1996). Una rivista postrema tra avanguardia e tradizione*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 24, 2020, pp. 1-20, doi: 10.15168/t3.v0i14.432.

—, *Tommaso Ottonieri. L'arte plastica della parola*, Edizioni ETS, Pisa 2021.

Lorenzini Niva, *Il romanzo sperimentale e il grado zero della scrittura*, in Nanni Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, seguito da Andrea Cortellessa (a cura di), *Col senno di poi*, L'Orma, Roma 2013, pp. 299-304.

Loreto Andrea, *Eliogabalo aux anges*, «il verri», 44, 2010, pp. 95-108.

Lukács György, *Allegoria e simbolo*, in Id., *Estetica*, vol. II, trad. di Fausto Codino, Anna Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1970, pp. 1473-1515. Ed. orig. *Ästhetik,* Teil I, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Luchterhand Neuwied und Berlin, Berlin-Spandau 1963.
—, *Il significato attuale del realismo critico*, in Id., *Scritti sul realismo*, vol. I, a cura di Andrea Casalegno, trad. di Andrea Casalegno, Cesare Cases, Fausto Codino, *et al.*, Einaudi, Torino 1977, pp. 853-994. Ed. orig. *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, in Id., *Probleme des Realismus I*, Bd. IV, *Essays über Realismus*, Luchterhand, Neuwied-Berlin, 1971, pp. 457-603.
—, *Scritti sul realismo*, trad. di Renato Solmi, vol. I, Einaudi, Torino 1977. Ed. orig. *Probleme des Realismus I*, Bd. IV, *Essays über Realismus*, Luchterhand, Neuwied-Berlin, 1971.
Lunetta Mario, *Invasione di campo. Proposte, rifiuti, utopie*, Lithos, Roma 2002.
—, *Depistaggi*, Onyx, Roma 2010.
Luperini Romano, *Il Novecento*, vol. II, Loescher, Torino 1981.
—, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990.
—, *Avanguardia e Allegoria in Benjamin*, in Luca Giordano (a cura di), *Ideologia e linguaggio*, Metafora Edizioni, Salerno 1991, pp. 177-198.
—, *'Postmoderno critico'? Discutiamone*, «Baldus», 1, 1991, pp. 29-31.
—, *I pesci rossi, l'acquario e una letteratura della lateralità*, in A.G. D'Oria (a cura di), *Gruppo '93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa*, Manni Editori, Lecce 1993, pp. 11-20.
—, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999.
—, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005.
—, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2017.
—, *Simbolo e allegoria da Goethe a Lukaks, da Marx a Benjamin*, in Id., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Bari 1999, pp. 50-67.
Luti Giorgio, Verbaro Caterina, *Dal neorealismo alla neoavanguardia. Il dibattito letterario in Italia negli anni della modernizzazione (1945-1969)*, Le Lettere, Firenze 1995.
Malerba Luigi, *Parole al vento*, a cura di Giovanna Bonardi, Manni Editori, Lecce 2008.
Manganelli Giorgio, *Raccontò il possibile inesistente,* «Il Mondo», 5 giugno 1975.
—, *Un comunista senza biografia*, «Il Mondo», 1° aprile 1976.
—, *Nel gioco di Morselli solo la morte è viva*, «Tuttolibri», 26 marzo 1977; ora in *«Quel libro senza uguali». Le* Operette morali *e il Novecento italiano,* a cura di Novella Bellucci, Andrea Cortellessa, Bulzoni, Roma 2000, pp. 427-428.
—, *Dalla poesia al romanzo*: Partita, «Avanguardia», 4, 12, 1999, pp. 50-60.
—, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma 2001.
—, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985 (1967).
Marchesini Matteo, *Da Pascoli a Busi. Letterati e Letteratura in Italia*, Quodlibet, Macerata 2014.
Mari Michele, *Estraneo agli angeli e alle bestie (lettura di Dissipatio H.G.)*, «Autografo», 14, 37, 1998, pp. 49-58.
Mauri Paolo, *Luigi Malerba*, La Nuova Italia, Firenze 1977.
Mazzoni Guido, *La saggezza e l'ironia. Su «Allegorie della lettura» di Paul de Man*, «Allegoria», 11, 31, 1999, pp. 23-42.
—, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.
Mengaldo P.V., *La tradizione del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Milani Filippo, *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana,* tesi di dottorato, Università di Bologna 'Alma mater studiorum' 2012, doi: 10.6092/unibo/amsdottorato/4951.

—, *Giorgio Manganelli: emblemi della dissimulazione*, Pendragon, Bologna 2015.

Mirabile Andrea, *Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin in Paul de Man*, «German Studies Review», 35, 2, 2012, pp. 319-333.

Mizzau Marina, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, Mursia, Milano 1965.

Moio Giorgio, *Da «Documento-Sud» a «Oltranza». Tendenze di alcune riviste e poeti a Napoli 1958-1995*, Oèdipus, Salerno-Milano 2019.

Moretti Franco, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.

Mortara Garavelli Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2010.

Mussgnug Florian, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, «Contemporanea», 1, 2003, pp. 19-32.

—, *Esercizio, exemplum, testimonianza. I travestimenti del racconto in Giorgio Manganelli*, «il verri», 30, 2006, pp. 67-81.

Muzzioli Francesco, *La verità del racconto mendace*, in Luigi Malerba, *Il Serpente*, Mondadori, Milano 1968 (1966), pp. 5-18.

—, *Teoria e critica della letteratura nelle nuove avanguardie degli anni Sessanta*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1982.

—, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, Bagatto Libri, Roma 1988.

—, *L'alternativa letteraria*, Meltemi, Roma 2001.

—, *Le strategie del testo*, Meltemi, Roma 2004.

—, *Le strane allegorie del narratore*, «L'illuminista», 6, 17-18, 2006, pp. 113-125.

—, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007.

—, *Letteratura come produzione. Teoria e analisi del testo*, Guida, Napoli 2010.

—, *Materiali intorno all'Allegoria*, Lithos, Roma 2010.

—, *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma 2012.

—, *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Odradek, Roma 2013.

—, *La strada solitaria e controcorrente di Roberto Di Marco*, «Le reti di Dedalus», 9, gennaio 2014, <http://www.retididedalus.it/Archivi/2014/gennaio/PRIMO_PIANO/6_addii.htm> (03/2022).

—, *Piccolo dizionario dell'alternativa letteraria*, ABEditore, Milano 2014.

—, *L'allegoria*, Lithos, Roma 2016.

—, *Un colpo di pistola nel concerto. Il dibattito su politica e letteratura tra il '17 e il '68*, Odradek, Roma 2016.

—, *Mario Lunetta. La scrittura all'opposizione*, Odradek, Roma 2018.

—, *Internazionalismo e dissenso nel Gruppo 63*, «Between», 10, 19, 2020, pp. 291-306, doi: 10.13125/2039-6597/4004.

—, *Si fa presto a dire allegoria, «Malacoda»*, 7, 5, 2021, <https://malacoda3.webnode.it/copia-di-si-fa-presto-a-dire-allegoria/> (03/2022).

Orsini Elisabetta, *La stanza di Giorgio Manganelli*, «Quaderns d'Italià», 15, 2010, pp. 179-194, <https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/article/view/v15-orsini/283-pdf-it> (03/2022), doi: 10.5565/rev/qdi.283.

Ottonieri Tommaso, *Corpo dei Margini. Situarsi sull'anello che non tiene*, «Allegoria», 11, 1992, pp. 122-130.

—, *Parabole di posizionamento*, in Renato Barilli, Filippo Bettini (a cura di), *63/93, trent'anni di ricerca letteraria. Convegno di dibattito e di proposta*, Elytra, Reggio Emilia 1995, pp. 53-62.

—, *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo un'età postrema*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
—, *Nel giuoco della prosa*, in Marco Berisso, Erminio Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova (12-14 maggio 2011), Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 171-180.
Pagnini Marcello, *Critica della funzionalità*, Einaudi, Torino 1970.
Palladini Irene, *Nel magazzino della evaporazione. Intertestualità apocalittica tra Guido Morselli e Antonio Porta*, «Rhesis», 8, 2, 2017, pp. 237-248.
Panella Giuseppe, *Anatomia del romanzo saggio: il caso di* Fratelli d'Italia *di Alberto Arbasino*, «Retroguardia. Quaderno elettronico di critica letteraria», 14, 2009, <https://retroguardia2.files.wordpress.com/2009/06/anatomia-del-romanzo-saggio-il-caso-di-fratelli-d_italia-di-alberto-arbasino-di-giuseppe-panella.pdf> (03/2022).
Papini M.C., *Paolo Volponi: il potere, la storia, il linguaggio*, Le Lettere, Firenze 1997.
—, *La desinenza in "ale": Paolo Volponi e Giacomo Leopardi*, in Ead., *La scrittura e il suo doppio. Studi di letteratura italiana contemporanea*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 315-341.
Parmeggiani Francesca, *Morselli e il tempo*, «Annali d'italianistica», 19, 2001, pp. 269-284.
Pautasso Sergio, *Favola, allegoria e utopia nell'opera di Italo Calvino*, «Nuovi argomenti», 33-34, 1973, pp. 67-91.
Pedretti Luisa, *«Von Schwelle zu Schwelle». Intorno al concetto di allegoria nel* Dramma barocco tedesco *di Walter Benjamin*, «ITINERA – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura», 2007, pp. 1-17.
Pépin Jean, *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Études Augustiniennes, Paris 1976.
Perec Georges, *La chose* (1967), «Le Magazine littéraire», 316, 1993, pp. 55-64. Trad. di Sabrina Sacchi, *La Cosa*, EDB, Bologna 2018.
Perelman Chaïm, Olbrechts-Tyteca Lucie, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, trad. di Maria Mayer, Carla Schick, Einaudi, Torino 2001 (1966). Ed. orig. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris 1958.
Perlini Tito, *Utopia e prospettiva in Gyorgy Lukács*, Dedalo, Bari 1968.
Perrone Capano Lucia, *Alle origini dell'allegoria moderna: testi narrativi di Jean Paul, Novalis e Goethe*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1993.
Peruško Tatjana, *La presenza e le forme dell'allegorismo nei racconti fantastici di Dino Buzzati*, «Studia romanica et anglica Zagrabiensa», 41, 1996, pp. 57-68.
Peterson Thomas, *La storia come montaggio in Benjamin*, in Walter Benjamin, *Testi e Commenti*, trad. e cura di Gianfranco Bonola, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 155-171.
Petrella Angelo, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, Edizioni Biagio Cepollaro, 2007, <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/PetrelAvanTes.pdf> (03/2022).
Pieralli Claudia, Spignoli Teresa, Iocca Federico, *et al.* (a cura di), *Alle due sponde della cortina di ferro*, GoWare, Firenze 2019.
Pinna Giovanna, *L'oggettivazione della bellezza. Simbolo e allegoria*, in Ead., *L'ironia metafisica. Filosofia e teoria estetica in K.W.F. Solger*, Pantograf, Genova 1994, pp. 81-117.
Pischedda Bruno, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Aragno, Torino 2004.
Poggioli Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Biblioteca d'Orfeo, Roma 2014.
Policastro Gilda, *Sanguineti*, Palumbo, Palermo 2009.
—, *Polemiche letterarie. Dai novissimi ai lit-blog*, Carocci, Roma 2012.
Pontiggia Giuseppe, *L'altro Morselli*, in Id., *Il giardino delle Esperidi*, Adelphi, Milano 1984, pp. 260-270.

Portesine Chiara, *«Una specie di Biennale allargata». Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2021.
Pulce Graziella, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Le Monnier, Firenze 2004.
Quaderni di critica, *Per una ipotesi di «scrittura materialistica»*, Bastogi, Foggia 1981.
—, *Volponi e la scrittura materialistica*, Lithos, Roma 1995.
—, *Della Volpe, Benjamin e la 'scrittura materialistica'*, «Avanguardia», 1, 2, 1996, pp. 56-63.
Quintavalle C.A., *Mario Ceroli*, Istituto di Storia dell'Arte, Parma 1969.
Risso Erminio, *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi*, in Marco Berisso, Erminio Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova (12-14 maggio 2011), Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 67-96.
Ritrovato Salvatore, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Metauro Edizioni, Fano 2017.
Rossi-Landi Ferruccio, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Bompiani, Milano 1968.
Rustioni Marco, *Allegoria. Storia e interpretazione*, Pacini, Pisa 2016.
Rutigliano Enzo, Schiavoni Giulio, *Benjamin o della difficoltà a sopravvivere,* in Idd. (a cura di), *Caleidoscopio benjaminiano*, Istituto italiano di Studi Germanici, Roma 1987, pp. 3-16.
Sanguineti Edoardo, *A proposito del «verri»*, «I problemi di Ulisse», 38, 1960, pp. 97-100.
—, *Per una nuova figurazione*, «il verri», 12, 1963, pp. 96-100.
—, *Il Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, L.S. Olschki, Firenze 1964.
—, *Ideologia e linguaggio*, a cura di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano 2001 (1965).
—, *Il principio del montaggio*, in Anna Dolfi, M.C. Papini (a cura di), *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 127-158.
—, *Il plurilinguismo nelle scritture novecentesche*, in Id., *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 292-294.
—, *Sanguineti's Song. Conversazioni immorali*, a cura di Antonio Gnoli, Feltrinelli, Milano 2006.
—, *Per una teoria della citazione*, in Adele Dei, Rita Guerricchio (a cura di), *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*. Atti del Convegno di Studi, Firenze (25-26 ottobre 2001), Bulzoni, Roma 2008, pp. 11-22.
—, *Ritratto del Novecento*, a cura di Niva Lorenzini, Manni Editori, Lecce 2009.
—, *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano 2010.
Santato Guido, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in Massimo Raffaeli (a cura di), *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, Transeuropa, Ancona 1997, pp. 29-66.
Sapegno Natalino, *Tutto svanisce in un soffio*, «Il Giorno», 31 marzo 1977.
Sasso Gennaro, *Allegoria e simbolo*, Aragno, Torino 2015.
Schiavoni Giulio, *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, Sellerio, Palermo 1980.
Segre Cesare, *Guido Morselli e i mondi alternativi*, in *Guido Morselli dieci anni dopo (1973-1983)*. Atti del Convegno (20 ottobre 1984), Comune di Gavirate, Gavirate 1984, pp. 19-30.
Sontag Susan, *William Burroughs e il romanzo*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, trad. di Ettore Capriolo, Mondadori, Milano 1998 (1967), pp. 158-.172. Ed. orig. *William Burroughs and the Novel*, in Ead., *Essays of the 1960s & 70s*, ed. by David Rieff, The Library of America, New York 2013, pp. 730-745.

Sotgiu Elisa, *"Il giuoco dell'Oca" nella trilogia di Edoardo Sanguineti,* «Italianistica», 45, 2, 2016, pp. 141-155.
Spignoli Teresa, *Tra Freud e Leopardi: modelli intertestuali nell'opera di Italo Svevo e Paolo Volponi*, in Giuseppe Stellardi, Emanuela Tandello Cooper (a cura di), *Italo Svevo and His Legacy for the Third Millennium*, Troubador, Leicester 2014, pp. 125-142.
Spitzer Leo, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, trad. di Alfonsina De Benedetto, «Asino d'oro», 2, 3, 1991, pp. 92-130. Ed. orig. *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Coni, Buenos Aires 1945.
Sproccati Sandro, *Allegoria dei modelli. Una tendenza dell'attuale lavoro poetico*, «Testuale», 17-18, 1994, pp. 13-15.
—, *L'allegoria dei modelli e l'alterità della comunicazione estetica nell'avanguardia nuova*, «Hortus musicus», 6, 22, 2005, pp. 158-162.
Starobinski Jean, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, trad. e cura di Corrado Bologna, Bollati Boringhieri, Torino 1998 (1977). Ed. orig. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, A. Skira, Genève 1970.
—, *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, SE, Milano 2006.
Teroni Maurizio, *Le menzogne del buffone*, «Studi novecenteschi», 24, 53, 1997, pp. 75-98.
Todorov Tzvetan, *Teorie del simbolo,* Garzanti, Milano 1984.
Toracca Tiziano, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, «Italianistica», 42, 1, 2013, pp. 145-164.
Torti Lavinia, *Il dialogismo di Giorgio Manganelli: coerenze tematiche e lessicali dal laboratorio pre-ilarotragico alle ultime prose*, «Diacritica», 4, 3, 2018, pp. 61-73.
Trentin Filippo, *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*, «Lo Sguardo – rivista di filosofia», 3, 19, 2015, pp. 33-43.
Turi Nicola, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2007.
—, *Dal «Diario» di Guido Morselli: sui confini della forma-romanzo,* in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*. Atti del Convegno MOD (13-16 giugno 2007), Edizioni ETS, Pisa 2008, pp. 327-335.
Vetri Lucio, *Letteratura e caos. Poetiche della «neo-avanguardia» italiana degli anni Sessanta*, Edizioni del Verri, Mantova 1986 (1984).
Villani Paola, *Il «caso» Morselli: il registro letterario-filosofico*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1998.
—, *Un mistico ribelle. A-teologia e scrittura in Guido Morselli*, Graus, Napoli-Roma 2012.
Visentini Daniele, *Il difetto della complessità. Una riflessione sul "romanzo" di Guido Morselli*, «Otto/Novecento», 37, 3, 2013, pp. 97-112, doi: 10.1400/242966.
Volponi Paolo, *Vi racconto una storia. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, a cura dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione, Rimini 1985.
—, *Scritti dal margine*, a cura di Emanuele Zinato, Piero Manni, Milano 1995.
Weber Luigi, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Il Mulino, Bologna 2007.
Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.
Zinato Emanuele, *Commenti e apparati*, in Paolo Volponi, Emanuele Zinato, *Romanzi e prose*, vol. II, Einaudi, Torino 2002, pp. 736-756.
—, *Introduzione*, in Paolo Volponi, *Romanzi e prose*, vol. II, Einaudi, Torino 2002 (1978), pp. XI-XXIX.
Zublena Paolo, *La retorica di Paul de Man*, «Between», 4, 7, 2014, doi: 10.13125/2039-6597/1252.
Zumthor Paul, *Semiologia e poetica medioevale*, Feltrinelli, Milano 1973.

Sitografia

Bertante Alessandro, *Intervista a José Saramago*, 23 maggio 2017, <https://www.typee.it/posts/intervista-a-jose-saramago-di-alessandro-bertante> (03/2022).

Cavalera Nadia, *Origine del superrealismo allegorico*, <http://www.nadiacavalera.it/blog/2003/origine-del-superrealismo-allegorico-di-nadia-cavalera.html> (03/2022).

Moio Giorgio, *Riviste e poeti a Napoli 1985-1993*, *Nazione Indiana*, <https://www.nazioneindiana.com/2019/06/10/riviste-e-poeti-a-napoli-1958-1993/> (03/2022).

Lo Monaco Giovanna, *Gruppo 93*, *Alle due sponde della cortina di ferro: le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*, progetto scientifico a cura di Claudia Pieralli, Teresa Spignoli, 12 novembre 2018, <https://www.culturedeldissenso.com/gruppo-93/> (03/2022).

—, *alfabeta*, *Alle due sponde della cortina di ferro: le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*, progetto scientifico a cura di Claudia Pieralli, Teresa Spignoli, 11 luglio 2019, <https://www.culturedeldissenso.com/alfabeta/> (03/2022).

Muzzioli Francesco, *Giorgio Manganelli. Andare avanti guardando indietro*, *Critica integrale*, 2019, <https://francescomuzzioli.com/giorgio-manganelli/> (03/2022).

—, Super-Eliogabalo *tra avanguardia e postmodernismo*, *Critica integrale*, 7 luglio 2019, <https://francescomuzzioli.com/alberto-arbsino/> (03/2022).

—, *Arbasino: imitazione, ironia, satira*, *Critica integrale*, 14 marzo 2020, <https://francescomuzzioli.com/2020/03/24/arbasino-imitazione-ironia-satira/> (03/2022).

—, *Jameson e l'allegoria 1*, *Critica integrale*, 19 maggio 2020, <https://francescomuzzioli.com/2020/05/19/jameson-e-lallegoria-1/> (03/2022).

—, *Jameson e l'allegoria 2*, *Critica integrale*, 8 giugno 2020, <https://francescomuzzioli.com/2020/06/08/jameson-e-lallegoria-2/> (03/2022).

—, *Jameson e l'allegoria 3*, *Critica integrale*, 28 giugno 2020, <https://francescomuzzioli.com/2020/06/28/jameson-e-lallegoria-3/> (03/2022).

—, *Roberto Di Marco. La letteratura che non c'è*, *Critica integrale*, <https://francescomuzzioli.com/roberto-di-marco/> (03/2022).

Pincherle Alberto, Mazzoni Guido, Cessi Camillo, s.v. *Allegoria*, in *Enciclopedia italiana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1929, <https://www.treccani.it/enciclopedia/allegoria_%28Enciclopedia-Italiana%29/> (03/2022).

Policastro Gilda, *Le parole nuove di Arbasino*, *Le parole e le cose. Letteratura e realtà*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=38003> (03/2022).

Rizzante Massimo, *Nomi. Dialogo con José Saramago*, *Zibaldoni e altre meraviglie*, 27 dicembre 2010, <https://www.zibaldoni.it/2010/12/27/saramago/>, (03/2022).

Indice dei nomi

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria: scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 978-88-5518-604-9, DOI 10.36253/978-88-5518-604-9

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

Opere pubblicate

I titoli qui elencati sono stati finanziati dal Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia (e dai precedenti Dipartimenti in esso confluiti), prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access e pubblicati dalla Firenze University Press

Volumi ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una* Belle Époque, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofilica, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della* Jahrhundertwende, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano,* 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
Valentina Vannucci, *Letture anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di* Mab's Daughters, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticisimo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
Lorenzo Orlandini, The relentless body*. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la* noluntas *schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
Valentina Milli, *«Truth is an odd number». La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
Lena Dal Pozzo (ed.), *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
Ilaria Natali, *«Remov'd from Human Eyes»: Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
Oreste Macrí, Giacinto Spagnoletti, *«Si risponde lavorando». Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di / realizată de), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) / Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*, 2019 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 213)
Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), *"Still Blundering into Sense". Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), *"Granito e arcobaleno". Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
Sara Congregati (a cura di), *La* Götterlehre *di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)

Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il* cut-up *di Burroughs e la* pop art *negli anni Sessanta e Settanta*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)

Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)

Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)

Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Il* graphic novel. *Un* crossover *per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)

Tina Maraucci, *Leggere Istambul: Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)

Valentina Fiume, *Codici dell'anima: Itinerari tra mistica, filosofia e poesia*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)

Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 59)

Emma Margaret Linford, *"Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages* Und. Überhaupt. Stop. *di Marlene Streeruwitz*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 60)

Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia: con testimonianze sull'autrice*, a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 61)

Annalisa Martelli, *«The good comic novel»: la narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 62)

Sara Svolacchia, *Jacqueline Risset. Scritture dell'istante*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 63)

Benno Geiger, *Poesie scelte: introduzione e traduzione con testo a fronte*, a cura di Diana Battisti, Marco Meli, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 64)

Gavilli Ruben, Ljósvetninga saga / Saga degli abitanti di Ljósavatn, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 65)

Samuele Grassi, Brian Zuccala (eds), *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 66)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x

«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

Biblioteca di Studi di Filologia Moderna

La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano. Guardando all'allegoria come modo espressivo culturalmente determinato, il volume indaga l'istanza allegorica presente nelle 'scritture di ricerca' del secondo '900. Coniugando la discussione critico-teorica sull'allegoria moderna e sul dibattito italiano degli anni '80 a puntuali analisi testuali, lo studio attraversa la produzione in prosa di autori di area sperimentale e neoavanguardistica, tra cui Manganelli, Morselli, Volponi, Malerba, Arbasino, Sanguineti e Di Marco. Nelle opere esaminate la tensione allegorica si esplica non solo nel piano tematico, ma si traduce nel *modo di formare*, orientando le scelte diegetiche, le strutture, i rapporti con generi e modelli della tradizione. Si dispiega, così, quella *trama* disegnata dall'allegoria, principio strutturante dell'opera e garante del suo rapporto con il piano della storia – di cui la letteratura, con deformato realismo, esibisce conflitti e tensioni.

ELISA CAPORICCIO è dottoressa di ricerca in italianistica e cultrice della materia in letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Firenze. Si occupa delle scritture in prosa del secondo Novecento, di critica e teoria letteraria; gli esiti delle sue ricerche si leggono su *Quaderni del '900, Poli-femo, Fermenti* e *Avanguardia*.

ISSN 2420-8361 (online)
ISBN 978-88-5518-604-9 (PDF)
ISBN 978-88-5518-605-6 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-604-9